НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

6 (102) • 2011

ЛИСТОПАД—ГРУДЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
E-mail: inst@ethnolog.lviv.ua

ЗМІСТ

Від редактора

Степан ПАВЛЮК

ТРАДИЦІЙНЕ ХЛІБОРОБСТВО В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У статті підтверджується, що уже в часи первісної консолідації носіїв слов'янської культури хліборобство відігравало вагому роль в економічному житті протослов'ян. На зіставленні традиційної хліборобської обрядовості слов'янських народів ілюструється багато подібних явищ, які безпосередньо приводять нас до їх витоків, до етнокультурної історичної спільності.

Ключові слова: традиційне хліборобство, характер господарства, етнокультурні масиви, спільність слов'янської культури.

Територія, на якій сформувалось слов'янство з цілісною системою матеріальної і духовної культури, суспільних відносин і господарських зв'язків, споконвіків була хліборобською.

Археологи засвідчили існування хліборобського заняття ще з часів неолітичної епохи, коли були виготовлені простіші кам'яні знаряддя з каменю чи з кісток тварин (мотики, серпи), а також введені в ужиток злакові культури. Очевидно, немає потреби ще раз з'ясовувати хліборобський характер діяльності племен трипільської культури і наступних археологічних культур, які стали праосновою, на якій виникло слов'янство.

Важливо підкреслити, що в часи первісної консолідації носіїв слов'янської культури хліборобство відігравало уже вагому роль в економічному житті протослов'ян. Можна говорити про господарсько-культурний тип орних хліборобів. На це вказують численні аграрні пам'ятки простіших тяглових орних знарядь — як у гіпотетичних регіонах формування слов'янської культури, так і в сусідніх до них. Кінцем III-го — початком II-го тисячоліття до н. е. датується одне з перших викопаних орних тяглових знарядь, яким було рало з кургану Висока Могила, що на Запоріжжі. Початок епохи заліза в поліському краї відзначається численними знахідками рал, серпів, жорнових каменів тощо.

Отже, виходячи з того, що хліборобство у I-му тисячолітті н. е. було однією з основних форм господарської діяльності, постають два питання. Перше з них стосується того, чи хліборобство набрало спільних технологічних рис у вирощуванні культурних злаків на всьому слов'янському етнокультурному просторі, чи подібність проявлялась лише регіонально. Друге питання, як похідне від першого, полягатиме у тому, наскільки наявні археологічні, історичні, етнографічні аграрні дані важливі при з'ясуванні ряду наукових проблем зі сфери генезису слов'янської культури і дальшого процесу етнодиференціації суспільного слов'янського масиву, їх вплив на регіональні етнокультурні осередки і творення етнічних культур. Заодно це дасть можливість глянути на реальність означення «слов'янська культура».

Племена трипільської культури, які займали величезні простори, на яких згодом виникне слов'янський етнокультурний масив, за час свого існування пройшли усі етапи первісних господарських форм. Здебільшого це відбувалось синхронно: нова форма діяльності доповнювала попередню, збагачуючи, по-

повнюючи тим самим фонд традиційної культури. Однак нова форма занять (говоримо про хліборобство, яке у трипільців досягло значного розвитку) створювала ситуацію, коли доводилось усталений світогляд і вірування ділити, щоб і її охопити духовною сферою. І чим більше воно набирало соціально-господарської значимості, тим більше викликало до себе і всебічну увагу. Такі закономірності виникали в психології людської діяльності і суспільного розвитку взагалі, особливо на первісних стадіях.

У складних динамічних ситуаціях доісторичних колективів: міґрації локально-господарського характеру і міґрації просторово-політичній для здобуття життєво необхідних умов шляхом переселення на значні відстані від попередніх місць поселень; господарському інкорпоруванні більш продуктивних виробничих елементів інших народів або й запозиченні цілих господарських галузей; розповсюдженні і поширенні власного історичного досвіду тощо — формувалась етнічна традиційна культура. Історично набутий господарсько-культурний арсенал у результаті зовнішніх діалектичних процесів розмивається, розсіюється під постійним тиском новотворення, колективізації суспільного життя, набуває своєрідного колориту духовна сфера, локалізується у своєму технологічному виразі господарська діяльність. Ще невисока продуктивність господарської діяльності, в тому числі й хліборобства, спільність ряду соціальних культурних компонентів і екологічно подібного середовища детермінує великопросторові етнокультурні масиви, яким на початку І тисячоліття н. е., наприклад, було слов'янство. Власне на історичному етноконсолідаційному етапі при розгортанні продуктивності виробничої сфери формуються довготривалі культурні і господарські цінності, які по-своєму, своєрідно переломлюються у подальшому розвитку кожним етносом. Такі процеси закономірні у різних гео-екологічних масивах і зустрічаються не лише у слов'янському етнокультурному середовищі, але і в етнокультурному геоценозі Кавказу, Середньої Азії тощо. Дроблення великих етнокультурних масивів на моноетнічні культури у результаті зростання продуктивності праці детермінує у свою чергу усі інші соціально-культурні, економіко-господарські, історико-політичні процеси. Діалектика розвитку первісних людських колективів з продуктивною формою господарства до сформованих етносів з їх базисною і надбудовною сферами пов'язана із становленням і прогресом хліборобської форми занять.

Витворюється етнографічне явище, якому властиві загальнослов'янські культурно-господарські риси і формується етнічна самобутність, пов'язана здебільшого з духовною сферою. Процес поглиблення етнокультурної локалізації зумовлюється все більшою суспільно-господарською відірваністю від загального культурного масиву, територіально-просторовою замкнутістю виробничої сфери різних господарсько-культурних типів. Активна тенденція відособлення була помітна серед тих господарсько-культурних типів, у яких хліборобське виробництво займало вагоме місце у господарській стратиграфії, що було характерне для більшості слов'янських народів. Племінний рівень суспільної структури ще не передбачав строгості замкнутої виробничо-господарської системи, яка почалася із виникненням слов'янських держав. Уже на стадії родових, племінних соціально-суспільних відносин формуються локальні елементи аграрної культури, які мали тенденцію відокремлюватися у самобутні із творенням загально-етнічного ядра традиційної культури: органічної єдності матеріальної і духовної сфери.

Археологічні аграрні матеріали, а також дані історичної лінгвістики дають можливість провести ряд висновків стосовно рівня консолідації культури слов'янських племен у періоді, окресленому в історіографії як слов'янської спільності. Саме технічне оснащення хліборобства відповідними знаряддями праці — ралами подібної конструкції, серпами, жорнами, номенклатурою зернових тощо ще не дає підстави для твердження про слов'янську етнокультурну консолідацію. Адже подібні аграрні знаряддя були в ужитку інших етнокультурних масивів Європи. Однак лінгвістичні матеріали у розрізі знарядь праці, їх назва в цілому і окремих частин безпосередньо свідчать на користь слов'янської етнокультурної спільності. Зокрема, в усіх слов'янських мовах присутній термін «рало», «серп», а також назви окремих частин простішого орного знаряддя. Гряділь, як деталь рала, однаково звучить у польській, чеській, словацькій, російській, українській та інших слов'янських мовах. Лінгвістичний матеріал слов'янських народів дає підстави вираз «орати» вважати всеслов'янським. На думку Л. Нідерле етимологічно цей термін відноситься до індоєвропейського мовного масиву, у якому ви-

діляється спільний корінь «ara». Саме від нього появилися такі терміни як «orač», «rataj», «oralo», «ralo». К. Мошинський пов'язує виникнення означення «орати» із первісним знаряддям — ралом.

Не вдаючись до детального лінгвістичного висвітлення етимології цього слова, однак побутування у мовах слов'янських народів вказує на їх спільне походження, а також на словотворний предмет, яким було рало. Агротехнологічну дію за допомогою рала називали праслов'яни раленням, а зралена ділянка означалася близьким за значенням словом від ралення — рілля. Таке звучання збереглося в Україні — рілля; у чехів — role; у сербів та словенців — рал, ral; у поляків — rola; полабських слов'ян —«rűla»; лужичан — «rolá»; росіян — раля, ролья. Селяни Білорусії ще у XIX ст. підготовлене ралом поле називали «раля». Виходячи з цього можна розглядати походження терміна «орати». Справа у тому, що рало серед більшості слов'янських народів і залишилось звучати як «орало»: у словаків, словенців і болгар — орало, рало, oralo, ralo, що прямо спричинилось до утворення виразу «орати», як функціональна дія «оралом». Серед інших слов'янських народів префіксальне «о» відсутнє: в Україні — рало, в Росії — рало, в Білорусії — радло, у Польщі — radlo, radlica тощо.

Проведений лише цей фрагментарний аналіз аграрного матеріалу і то вказує на значну культурну спільність. У той же час слід підкреслити, що духовна сфера, до якої відносяться хліборобські обряди, звичаї, ритуали, володіє більшою здатністю консервуватись, розвиватися на базі здобутого, ніж матеріальна. Тому, зіставляючи традиційну хліборобську обрядовість слов'янських народів, зустрічаємо багато подібних явищ, які безпосередньо приводять нас до їх витоків, до етнокультурної історичної спільності.

Stepan Pavluk

ON TRADITIONAL GRAIN GROWING IN THE CONTEXT OF SLAVS' CULTURAL UPRISING

In the article has been affirmed a point that yet in time of primal consolidation by bearers of Slav culture a grain growing had played quite significant role in Proto-Slavs' economical life. Confrontation of traditional grain-farm ritualism by Slav nations has been used to illustrate numerous similar phenomena leading us to springs of Slavdom and ethnocultural historical community.

Keywords: traditional grain growing, character of housekeeping, ethnocultural massives, community of Slav culture.

Степан Павлюк

ТРАДИЦИОННОЕ ЗЕМЛЕДЕЛИЕ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье подтверждается тезис о том, что уже во времена первоначальной консолидации носителей славянской культуры земледелие играло весомую роль в экономической жизни протославян. Сопоставлением традиционной земледельческой обрядности славянских народов иллюстрируются многочисленные такого рода явления, непосредственно ведущие к истокам славянства, этнокультурной исторической общности.

Ключевые слова: традиционное земледелие, характер хозяйствования, этнокультурные массивы, общность славянской культуры.

Статті

Василь СОКІЛ

НАУКОВА ТА НАРОДНА ТЕРМІНОЛОГІЯ ПРО ГОЛОДОМОРИ В УКРАЇНІ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

У статті розглядаються термінологічні проблеми, пов'язані з голодоморами в Україні. З'ясовуються функціональні блоки суспільно-політичного (голод, голодомор, голокост, геноцид) та фольклористичного (наратив, оповідання, переказ, меморат, фабулат) характеру. Висловлюється авторська позиція щодо цих дискусійних питань.

Ключові слова: голод, голодомор, голокост, геноцид, наратив, народна проза, оповідання, переказ, меморат, фабулат.

Кожна галузь науки має свою вироблену термінологію, за якою виразно окреслені поняття. В досліджуваній ділянці також використовуються спеціальні дефініції відповідного змістового кола, які повинні бути зрозумілими всім. Уважне прочитання цих термінів показало, що тут є деяка нечіткість, розмитість, а то й суперечливе їх трактування чи практичне використання. З цього огляду коротко зупинимося на зазначених проблемах.

Усю термінологію, що застосовується тут, можна умовно поділити на два функціональні блоки — суспільно-політичного та фольклористичного характеру. В першому з'ясуємо значення таких слів-термінів, як **голод, голодомор, голокост, геноцид.** Під голодомором дослідники розуміють соціально-економічне явище, яке виявляється в позбавленні населення мінімуму необхідних продуктів харчування, що призводить до зміни демографічної та соціальної структури населення регіонів, інколи й країн [15, с. 167]. Голод може виникати внаслідок неврожаю, зумовленого природними чинниками, зокрема посухою, повінню, морозами тощо, а також наслідками воєн, недосконалістю господарської системи. В деяких випадках його організовували штучно з метою винищення окремих груп населення, іноді цілих народів для досягнення певних політичних цілей. Ці останні викликали головним чином голодомори XX ст. в Україні.

Зупинимося передовсім на номінації самого явища. Переважна частина дослідників цієї тематики послуговується словом «голод», яким означують жахливі події в підрадянській Україні 1921—1923, 1932—1933 та 1946—1947 років. «Голодомором» окреслюють здебільшого події 30-х рр. XX ст., щоб акцентувати на масовому вимиранні людей внаслідок спланованого терору супроти українського народу, інакше кажучи геноцид [14, с. 76]. До речі, науковці вистежили, що слово «голодомор» вважається новотвором письменника І. Драча [14, с. 85]. Однак у літературі можна натрапити на термін «голокост». Його препаровано вжив В. Гришко, беручи назву в лапки [5], інший дослідник В. Іванців уточнив термін «голокіст», оскільки йдеться саме про голодомор [8]. Його також поклав у заголовок кількатомного видання «Український голокост 1932—1933: свідчення тих, хто вижив» Ю. Мицик [21]. О. Крамаренко вступну статтю до збірника «Врятована пам'ять» назвав «Український голокост». Він говорить про «перевиховання» україн-

ських селян голодом, а далі з'ясовує принципові відмінності між голодомором і голокостом євреїв та різаниною вірменів 1915 р., визнаючи де-факто різницю цих двох понять [12, с. 7]. Інший дослідник О. Романів пішов подібним шляхом. Він пише: «Отже, багатомільйонний голодомор 1932—1933 рр. треба розглядати як геноцид, або, теж відповідно до єврейської термінології, як специфічну форму голокосту. В абсолютних цифрах він суттєво масштабніший від єврейського, але інший за формою і методологією, оскільки, з огляду на великі розміри українського етносу, цей голокост не міг стосуватися фізичної екстермінації усіх етноносіїв, а головно тієї їх найвітальнішої частини, знищення якої давало найтяжчі генетичні та націоруйнівні наслідки» [18, с. 35]. З першою тезою О. Романіва про «геноцид» треба погодитися, з другою — що це «голокост» — немає підстав. Зрештою, дослідник сам визнав, що це «єврейська термінологія», а за масштабністю, формою, методологією він також суттєво різниться. На наше переконання, термін «голокост», ужитий стосовно трагічних українських подій, невдалий. «Holocaust» — англійське слово, що в перекладі українською мовою означає «винищення», «всеспалення». Як уже зазначалося, в історіографії ним окреслюють геноцид євреїв, здійснюваний нацистами напередодні та під час Другої світової війни, наслідком якого стали мільйони жертв (замордованих, розстріляних, видушених у газових камерах) [4, с. 91—92]. Після Другої світової війни у вжиток увійшов і термін «геноцид» як кампанія повного чи часткового знищення національної, етнічної, релігійної групи спершу на означення переслідувань циган, євреїв, інших народів нацистами у ХХ ст. [17, с. 470—472]. Низка дослідників поширила його і на знищення українців голодом, передусім 1932—1933 рр., хоча дехто цього факту поки що не визнає. Звичайно, голодомор і голокост об'єднує акт тотального винищення народів, однак форми, методи, виконавці різні. Що це неоднорядні поняття, свідчать і дні пам'яті: жертв голодомору — остання субота листопада, голокосту — 27 січня. Багаторазові власні записи від різних інформаторів матеріалів про терор голодом в Україні, а також інших збирачів переконують, що народ у своїй побутовій практиці не використовує термін «голокост», натомість широко послуговується іншими — «голод», «голодовка», «голодомор». Отже, апробована наукова і народна термінологія на означення досліджуваного явища збігається, тому вводити іншу, яка не зовсім відповідає його суті, немає підстав. З тих міркувань у своїй науковій праці використовуватимемо усталені в етнокультурній традиції терміни, за якими вже закріпилося конкретне поняття.

Другий термінологічний блок стосується фольклористичних понять. З'ясуванню підлягає правомірність чи неправомірність означення оповідного масиву про голодомори терміном «наративи». У перекладі українською мовою «наратив» означає «розповідання». Він розглядається як продукт і як процес, об'єкт і акт, структура і структурація [20, с. 73]. Наратив містить повідомлення про одну чи більше зв'язаних між собою реальних або квазіреальних подій. Наратологи вказували, для того щоб його відрізнити від розповідання довільних послідовностей подій або ситуацій, він повинен об'єднуватись темою й утворювати ціле; попередня послідовність є вихідною для наступної. Структура наративу, за Аристотелем, має початок, середину і кінець. За А. Греймсом, канонічний наратив є представленням послідовностей подій [20, с. 103]. Умовно його можна зобразити так: А →Б→ А. За такою формулою побудована ось ця розповідь: «Страшни́й го́лод був, страшни́й го́лод. Лю́ди ме́рли із го́лоду (А). Пам'ята́ю, бо мені́ було́ вже вусімна́дцять год в три́цять тре́тім. Лю́ди пу́хлі, ме́рли. Це ж я ді́вчина була́. То моя́ ма́мка була́ така́ бідо́ва, розбитна́. Коро́ва була́ в нас, то ми й того́ не голодува́ли ду́же. Ходи́ли на степ, сапа́ли. Просапа́єш рядо́к — півкіла́ нам муки́, даю́ть. То ми ни пу́хлі були́. А лю́ди… Ми оце́ йде́мо, а лю́ди гото́ві лежа́ть (Б). Страшне́, шо було́, я зна́ю. Не дай, Бог!...» (А) [22, с. 103].

Кількість подій та ситуацій у сюжетах про голодомори може бути й більшою, що відповідає формулі: А→ $Б^1$, $Б^2$, Б→А. Прикінцевого повернення до вихідного А може і не статися. Якщо ж розповідання має хаотичний характер типу А→Б→С→Д→С→Б і так до безконечності, то його «справжнім» наративом назвати важко, оскільки тут втрачена основна його особливість — послідовність подій, причинно-наслідковий зв'язок, що негативно відображається на сюжетності тво-

ру. Нарація йде за наративними ситуаціями й подіями в часі і є характерною для «класичного», чи «традиційного» наративу; попередня нарація передує їм у часі [20, с. 85]. Ще одна помітна риса розповідей про голодомори, що центральне місце в їх художній структурі посідає наратор (оповідач). У багатьох випадках він представляється як персонаж (наратор-я), котрий відіграє більш чи менш важливу роль в оповідуваних ситуаціях і подіях. Для прикладу: «Голодува́ла, в ме́не но́ги були́ попу́хли вже.

Я раз вгорта́ла барабо́лі, і ті насі́нники доста́ла, і спекла́ їх, і з'ї́ла. То я чуть не ко́нчилась, так болі́ло всере́дині. Бураки́, насі́ння моло́ли і пекли́ пампушки́ такі́. В колго́спі барабо́лі поме́рзли, і ті барабо́лі ро́бляться аж муко́ю по́тім. То ми збира́ли ту муку́ і пекли́ то́же пампушки, ї́ли такі́.

Ду́же бага́то пережила́ всього́.

Мій ба́тько поме́р з го́лоду» [22, с. 97].

Саме «я» розповідає про вгортання картоплі, випікання з насінників коржів, як ледь сама не померла від сурогатної їжі. Проте інколи наратор не представляється персонажем, а розповідає про події, що сталися з кимось іншим. Він інтерпретує ситуації, дає характеристику особам, предметним реаліям, увиразнюючи їх своїми рухами, голосом тощо. «Карто́шка, правда, у нас була́, кукуру́дза посі́яна, мно́го кукуру́дзи. І ми її моло́ли, і пекли́ хліб. А сосе́дка прихо́дила, зна́чить, у нас проси́ть із карто́шки шкаралу́пу. І вона́ ото́ її товкла́, товкла́ і пекла́ ши́шечки. І як ті́льки прийде́, то:

— В вас там єсть із карто́шки отхо́ди. Да́йте мені́. І ми то дава́ли» [22, с. 97].

Наратив може реалізуватися в усній словесності в різних формах, скажімо, як казка, легенда, переказ, оповідання, адже він не є жанровим утворенням і пов'язувати його тільки з тим чи тим жанром не можна, бо в кожному з них своя тематика, подієвий спектр, різні функції героїв.

На сьогодні вже нагромаджений величезний оповідний фонд про голодомори. Уважний його аналіз показує, що за жанровою приналежністю це в основному народні оповідання і меншою мірою перекази. Всіх їх об'єднує родинно-побутова тематика, яка розгортається на суспільно-політичному тлі. За способом відтворення дійсності ці твори наскрізь трагедійні. Їх глибинний смисл в ідеї смерті заради збереження майбутнього життя, ідея «вижити» в неймовірно складних обставинах.

Принципова жанрова відмінність між народним оповіданням і переказом, які репрезентують розповіді про голодомор, полягає в епічній позиції оповідача. В оповіданні він учасник, свідок події, про яку йдеться. Розповідь ведеться від першої особи однини, яка виражається формулою «Я-оповідач» («Ich-Erzähler»). У переказі оповідач не був свідком події, про неї повідомляється від третьої особи однини, тобто шляхом переповідання почутого (з покликанням на інших людей — свідків тієї події). Ще одна — темпоральна різниця: в оповіданні — теперішній час змалювання подій, у переказі — минулий. І на кінець, в оповіданні сюжет розгортається гостріше, з усіма можливими подробицями, в переказі картина більш узагальнена, з меншою деталізацією.

Оповідання.

«Я пушла́ до сусі́да. А там де́ткі голо́дненькі. Хло́пчік ла́зіт по долу́вці, ма́тка ліпи намеша́ла і сама́ лежи́ть — уміра́є на печі́. Ну, жива́ ще. А те дитя́ лі́зе і отако́ ру́чкою в ту ліпу — да в рот. А я ж то́же була́ мала́ ще. Годо́в двана́дцять мнє було́, мо́ де́сять. І полє́зло те дитя́, ліпи то́ї в ро́тік напха́ло і полє́зло умира́ть на пол. Я до йогу́ — не злі́зе на по́лік. Я його́ пудсади́ла.

— Ой-ой-ой-ой-ой...

Я пушла́, ві́шла з ха́ти, а оно́ вме́рло. Оце́ таки́й страх, це я зна́ю, страшне́ таке́» [22, с. 138].

Отже, подія розгортається надзвичайно напружено. Перед оповідачем (слухачем) зринає хата сусіда з голодними дітьми, образ змореного хлопчика на долівці, матері, що з останньої сили мішає липу. Далі динамізм досягає свого апогею: ручка в липовому листі, рвучкий рух до рота і — смерть.

Переказ.

«Колі́сь оту́ю Федо́ру, чи як то її зову́ть... Та це ма́терина вона́ кума́. Да, ка́жуть, привіє́з на мо́гилки, да за но́ги, да ски́нув. А вона́ ди́ше, єй ї́сти тре́ба.

А тоді́ ма́ти пошли́ моя́... Да пля́мкає, пля́мкає люди́на... А тоді́ вже прийшли́ додо́му (я же ж невели́ка була́), розка́зують. Уже́ розказа́ли.

— Пойду́ й ще поба́чу.

Пошли́...

Уже́ нема́» [22, с. 167—168].

Цей твір також відтворює картину смерті, але не так опукло, «оголено». Він наповнений роздумами

про маму, материну куму. Подію передає мати оповідачки (від третьої особи). Тут, з одного боку, хоч і конкретний трагічний випадок, проте він переданий у відносно спокійнішому тоні, більш загально, типізовано, без деталізації.

Зараз українські фольклористи все частіше використовують у своїй науковій практиці міжнародний термін «меморат». Треба зауважити, що почала простежуватися і тенденція сфери його вжитку, згідно з якою ним означують народне оповідання як жанрове утворення; почасти між ними ставиться знак рівності або вони вилаштовуються в один синонімічний ряд. Щоб з'ясувати природу цієї нечіткості, зробимо певний екскурс у термінологічну історію.

«Хрещеним батьком» термінів «меморат», «хронікат» і «фабулат» став шведський учений, один із засновників фінської школи Карл фон Сидов. Вони були введені ним у науковий обіг понад 80 років тому з метою розмежування особистих переживань оповіді, заснованої на фікції. Те, що сьогодні є деякі нарікання на їх недосконалість, становлять, правду кажучи, проблему, з якою стикається дослідник словесного фольклору, на них ще раз звертають увагу сучасники, намагаються прочитати їх заново [19, с. 120—125].

У своїй праці про категорії народної прози К. Сидов [24, с. 253—261] у центр диференціації поклав не жанр, а функції. До найважливіших з них він відніс:

1) меморат — суто особисте оповідання власного переживання;

2) фабулат — фабуляризоване, насичене домислами повідомлення про подію;

3) новелат — реалістична легенда;

4) химерат — твір, заснований на казковій фантастиці;

5) фікт — жартівлива вигадка.

Запропонована термінологія К. Сидова не була повністю сприйнята в науковому світі, проте «меморат» і «фабулат» залишились у вжитку. «Меморат» означає те, що гідне запам'ятовування чи згадування. За Сидовим, це визначення нарації з суто особистим характером переживання. Частина таких розповідей може перейти в традицію, якщо ними зацікавляться адресати. Тоді в процесі переказування вони підлягають об'єктивізації, втрачаючи деякі риси індивідуальних переживань на користь типізації, узагальнення, спрощення. Такий результат перетворення меморату в процесі переповідання К. Сидов назвав «фабулатом». Він зарахував його до усної літератури, тобто фольклору, а меморат не є твором, гідним уваги літературознавця, оскільки той не вийшов зі сфери одного носія.

Питання жанрових критеріїв у народній прозі стало предметом тривалих дискусій. Висловлювалися різні погляди, навіть дуже відмінні від положень К. Сидова. Так, німецький дослідник переказів Фридерик Ранке запропонував замість «меморату» німецькомовний «Erlebnisbericht» — повідомлення про пережите [25]. Проте цей термін так і не прижився в науковій літературі. Інший німецький учений Гунар Гранберг поглиблював відомості про меморат Сидова, розглядаючи певні різновиди. Скажімо, він говорив про розповіді-спогади, які жили в пам'яті однієї людини, але не становили предмета колективної творчості. Такі меморати, на його думку, не входять до сфери понять фольклору. Другий різновид меморатів, у яких головну роль відіграють традиційні знання, народні вірування, уявлення про навколишній світ і суспільно зумовлену свідомість. Цими факторами дослідник пояснює подібність чи взагалі ідентичність переживань у кількох осіб відразу. Такого типу меморати мають більші шанси поширюватися і ставати фабулатами [26].

Наприкінці 1940-х рр. К. Сидов знову повернувся до термінологічних проблем, запропонувавши новий — «хронікат», який, на його переконання, є рудиментарним історичним переказом як пояснення. Це багатоепізодне усне розповідання, яке увійшло в традицію і ґрунтується на передачі реальних фактів. За взірець К. Сидов узяв письмові фіксації скандинавських родових саг. Він вважав, що такий матеріал не належить до фольклорного репертуару тільки скандинавських народів, а має міжнародний характер. Це не тільки вільне поєднання спогадів, а й цілеспрямовані композиції, у яких поєднуються слухи, здогади, розповіді про окремих людей, родоводи тощо [24, с. 77—78].

Опісля почастішала дискусія щодо Сидовського терміна «хронікат». У ній узяв участь і російський дослідник С. Азбелєв. Він препарував цей термін до літописних переказів [2, с. 133—151], однак не поширював його на весь оповідний фонд.

Питання «меморату» і «фабулату» стало каменем спотикання під час розробки міжнародного каталогу народної прози [1, с. 176—195]. Одні вважали, що меморати треба залучати до нього, інші виступали категорично проти. Це зайвий раз показало, що труднощі викликає не сам зміст творів, не брак фольклорних критеріїв, а різні форми і способи повідомлень. Об'єктивно це досить важко вловити, оскільки факт переходить у суб'єктивну сферу. Тут найбільшу роль відіграє особа оповідача. Саме від нього залежить, як буде передане повідомлення. Обдарований, талановитий наратор створює художню оповідь, навіть із «сухого» меморату. В той же час нездарний оповідач з найяскравішої події може зробити нецікавий опис. Таким чином, у фольклористиці багато залежить від хисту творчих особистостей, яка «відливається» у форму повідомлення.

Тип повідомлення дуже уважно вивчав російський фольклорист К. Чистов. Він писав: «Форма вираження, змісту ситуативна, тому розмежувати стійкі жанри немає явної можливості. Можна говорити про стан тексту в момент виконання чи про *форму виконання (меморат, фабулат, слух, звістка і т. д.), але це не жанри в точному розумінні цього слова*» [23, с. 26]. Безперечно, з поглядом К. Чистова не можна не погодитися, оскільки він виважений і об'єктивний.

Форму повідомлення, а не жанр бачив у мемораті інший російський дослідник — В. Гусєв. Цей термін і поняття, закріплене за ним, він розглядав у ролі відповідника народних мемуарів [6, с. 128], лише розповсюджених усним способом.

Теоретичні положення зарубіжних учених про меморат, фабулат, хронікат закладені в основу деяких публікацій українських дослідників, котрі тією чи іншою мірою займалися темою голодоморів. Їхні погляди, на нашу думку, мають дискусійний характер.

Виважену позицію в жанровому атрибутуванні прозового масиву про голодомор зайняла Т. Конончук. У дисертаційній роботі вона зарахувала його до народних оповідань і меншою мірою до переказів [11, с. 16]. В іншій статті дослідниця резюмувала, що «очевидці голоду творять головним чином зразки такого жанру, як народне оповідання» [10, с. 89].

Зараз дедалі більше поширюється практика одночасного вживання термінів на жанрове означення розповідей про голодомор — «народне оповідання» і «меморат» як абсолютних синонімів, чи їх взаємозамінників. Скажімо, Р. Кирчів, оцінюючи опублікований прозовий матеріал про голод Д. Чуба (псевдонім Д. Нитченка. — *В. С.*), зазначив у підрядковому покликанні, що там «подано оповідання-меморати» [9, с. 47]. В іншому місці дослідник говорить про складову змісту «записаних тепер оповідань, меморатів і свідчень про голодомор» [9, с. 61].

О. Кузьменко у статті «Фольклорні особливості народних оповідань про голодомор (на матеріялі власних записів із Вінниччини)» пише: «Усні оповідання, меморати про насильницьку колективізацію, експропріацію і як наслідок — штучно зумовлений голод, хронологічно належать до так званої «оповідної творчости радянського періоду» [13, с. 90]. Не будемо зупинятися на неоправданій у назві тавтології («фольклорні», «народних») і так званій «оповідній творчости радянського періоду», хіба закцентуємо, що авторка використовує терміни «оповідання», «меморат» як однорідні поняття і подає їх через кому. До меморатів вона відносить окремі тематичні цикли, специфічною рисою яких є те, що оповідачка дистанціюється від події: «я там не була», «може», «розказували», «казали» [13, с. 93]. Викликає сумнів, що це «меморат» (за аналогією «оповідання»). Епічна позиція оповідача вказує, що це переказ (підтвердженням є слова «розказували», «казали» та ін.). Інформатор не була свідком події, розповідь ведеться від третьої особи.

Дослідниця І. Магрицька у статті до збірника «Врятована пам'ять. Голодомор 1932—33 років на Луганщині: свідчення очевидців» зазначає: «У книзі подано оповідання документального характеру (у фольклористиці такі оповідання називають усними меморатами) переважно від очевидців голодомору [...]» [16, с. 24]. Вона не висловлює власної позиції з термінологічного питання, більше того, ставить «оповідання», «меморат» в один ряд.

Розлогіше розмірковує про «усні меморати» Л. Іваннікова. Вона визнає факт існування термінологічних розбіжностей у цій ділянці. Крім традиційних «оповідання» («оповідь»), «меморат» (спогад), «переказ» дослідниця ввела ще подвійний термін «оповідання-сповідь» [7, с. 12]. Гадаємо, чіткості тут не додалось. Л. Іваннікова вважає, що винні у термінологічній нечіткості передусім іс-

торики й письменники, які першими взялися за збір матеріалів про голодомор і на свій лад означували записані твори; серед них закріпився термін «свідчення». Якоюсь мірою це так, оскільки для цієї категорії дослідників головне — підтвердити істинність повідомлення. Історик цінує правду фактів, викладених у розповідях, для нього важлива точна фіксація місця події, імен, прізвищ, тому він, уважає вчена, розглядає ці твори як своєрідну народну археографію [7, с. 12]. Щодо імен, прізвищ, дат, як показує наш досвід фіксації таких розповідей, то їх інформатори часто забувають, плутають або переходять до більш узагальнених характеристик («один чоловік», «одна жінка», «багато людей померло» тощо). Тут вже не йдеться про «історичний документ» з конкретними цифрами, прізвищами, іменами, адже це твір народний, з іншою філософією осмислення події. «Якщо ми хочемо займатися фольклористикою, — писав з приводу подібних відмінностей французький дослідник Р. Барт, — треба забути на певний момент про історичну особу і свідомо перейти на рівень технічних прийомів, правил, ритуалів і колективних ментальностей» [3, с. 232]. Вони дадуть до предмета дослідження більше, ніж відшуковування «історичної» точності, адже ці твори містять найцінніше народний погляд на події, особи, явища.

Та повернемося до терміна «меморат». «У формі меморату, — підсумовує Л. Іваннікова, — передають свої розповіді очевидці подій, їхні ж діти та онуки розповідають якісно нові, з іншим художньо-стилістичним забарвленням твори, що належать уже до історичних переказів і ґрунтуються не на власних спогадах, а на тому, що чули від батьків, родичів, односельців» [7, с. 13]. Тут ми солідарні з авторкою щодо жанрової атрибуції народної прози про голодомор, хіба що під питанням залишаються — «історичні» перекази.

Як підсумок. За жанровими ознаками фольклорна проза про голодомор належить до «оповідань» і «переказів», основним критерієм розрізнення якої є епічна позиція оповідача. «Меморат» — це форма передачі події, а не жанр. З латинської мови буквально означає: memorialis — пам'ятний < memoria — пам'ять. Цей ряд можна продовжити: мемуари (франц.) < mèmoires — спогади. Під цими останніми вважають автобіографічні записки, літературні спогади про минулі події, у яких автор брав участь або був їхнім очевидцем. У нашому випадку вони передаються усним способом. Практично всі розповіді про голодомор фабуляризовані, а сюжетність не є ознакою лише переказів, а й оповідань. І, на кінець, чи можемо вважати частину цих творів «хронікатами». Очевидно, що ні, бо, грецький термін «chronika» буквально означає «літопис» < chronos — час — твір, у якому послідовно розкривається історія суспільних чи родинних подій за тривалий проміжок часу. Такої чіткої й конкретної хронології в народній прозі про голодомори, як у давніх літописах, немає. Як переходять «меморати» у «фабулати», «хронікати» — питання архіскладне. Та й чи знайдеться для цього об'єктивна доказова база? Питання риторичне.

1. *Азбелев С.Н.* Проблемы международной систематизации преданий и легенд / С.Н. Азбелев // Русский фольклор. — М. ; Л. : Наука, 1966. — Т. 10. — С. 176—195.
2. *Азбелев С.Н.* Хроникат в древнерусском фольклоре / С.Н. Азбелев // Русский фольклор. — Л. : Наука, 1976. — Т. 16. — С. 133— 151.
3. *Барт Р.* О Расине / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика /пер. с французского; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — С. 232.
4. *Голобуцький П.В.* Голокост / П.В. Голобуцький // Енциклопедія сучасної України. — Т. 6. — С. 91—92.
5. *Гришко В.І.* Український «Голокост», 1933 / В.І. Гришко. — Нью-Йорк ; Торонто : Добрус ; Сужеро, 1978. — 128 с.
6. *Гусев В.Е.* Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. — Л. : Наука, 1967. — С. 128.
7. *Іваннікова Л.* Усні меморати про голод: проблема побутування та фіксації / Л. Іваннікова // Український голокост 1932—1933: свідчення тих, хто вижив. — Т. 4. — С. 12.
8. *Іванців В.П.* Голокіст. Документальні свідчення про голодомори на Білоцерківщині, Порасів 1921—1923, 1932—1933 та 1947 роках / В.П. Іванців. — К. : Радянський письменник, 1992. — 48 с.
9. *Кирчів Р.* Трагедія голодомору у фольклорному відображенні / Р. Кирчів // Там само. — С. 47.
10. *Конончук Т.* Голодомор 1932—1933 рр. у фольклорі України / Т. Конончук // Відлуння голодомору-ґеноциду 1932—1933. Етнокультурні наслідки голодомору в Україні. — Львів, 2005. — С. 89.
11. *Конончук Т.І.* Трагедія голодомору 1932—1933 рр. у фольклорі України. Проблема художньої трансформації історичної правди: автореф. дис. на здобуття наук.

ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.07 «Фольклористика» / Т.І. Кончук. — К., 1996. — С. 16.
12. *Крамаренко О.* Український голокост / О. Крамаренко // Врятована пам'ять. Голодомор 1932—33 років на Луганщині: свідчення очевидців. — Т. 1 / упоряд. І. Магрицька. — Луганськ : Промдрук, 2008. — С. 3—17.
13. *Кузьменко О.* Фольклорні особливості народних оповідань про голодомор (на матеріалі власних записів із Вінниччини) / О. Кузьменко // Відлуння голодомору-ґеноциду 1932—1933. — С. 90.
14. *Кульчицький С.В.* Голод, голодомор 1932—33 / С.В. Кульчицький // Енциклопедія сучасної України. — К., 2006. — Т. 6. — С. 76.
15. *Кульчицький С.* Голодомор / С. Кульчицький // Довідник з історії України. — Вид. 2-ге. — К. : Генеза, 2001. — С. 167.
16. *Магрицька І.* Від упорядника / І. Магрицька // Врятована пам'ять. Голодомор 1932—33 років на Луганщині: свідчення очевидців. — Луганськ : Промдрук, 2008. — Т. 1. — С. 18—28.
17. *Мейс Дж.* Геноцид / Дж. Мейс // Енциклопедія сучасної України. — К., 2006. — Т. 5. — С. 470—472.
18. *Романів О.* Голодомор 1932—1933 років — ґеноцид України (причини, масштаби, наслідки) / О. Романів // Відлуння голодомору — ґеноциду 1932—1933. Етнокультурні наслідки голодомору в Україні. — Львів, 2005. — С. 35.
19. *Симонідес Д.* Меморат і фабулат у сучасній фольклористиці / Д. Симонідес // Народна творчість та етнографія. — 2007. — № 1. — С. 120— 125.
20. *Ткачук О.* Наратологічний словник / О. Ткачук. — Тернопіль : Астон, 2002. — 173 с.
21. Український голокост 1932—1933: свідчення тих, хто вижив / упоряд. Ю. Мицик. — К. : Вид. дім «КМ Академія» 2003. — Т. 1. — 296 с. ; 2004. — Т. 2. — 443 с. ; 2006. — Т. 3. — 432 с. ; 2007. — Т. 4.— 504 с.
22. Українці про голод. Фольклорні записи В. Сокола / В. Сокіл. — Львів, 2003. — С. 103.
23. *Чистов К.* Прозаические жанры в системе фольклора / К. Чистов // Прозаические жанры фольклора народов СРСР. Тезисы докладов на Всесоюзной научной конференции «Прозаические жанры фольклора народов СССР» (21—23 мая 1974 г., Минск). — Минск, 1974. — С. 26.
24. *Sydov C.W.* Kategorien der Prosa-Volksdichtung // Sydov C.W. Selectend papers on folklore. — Copenhagen, 1948. — P. 77—78.
25. *Ranke F.* Volkssagenvorschung / F. Ranke. — Breslau, 1935. — 36 s.
26. *Granberg G.* Memorat und Sage. Eine methodische Geschichtspunkte / G. Granberg. — Upsala, 1936. — 45 s.

Vasyl Sokil

ON SCIENTIFIC AND POPULAR TERMINOLOGY OF FAMINE DISASTERS IN UKRAINE: A RAISE OF A PROBLEM

In the article have been examined some terminological problems related to Famine catastrophes in Ukraine. Light has been thrown upon functional blocks of socio-political (hunger, famine, holocaust, genocide) as well as folkloristic (narrative, story, legend, memorat, fabulat) character. The author's position in these controversial issues is expressed.

Keywords: hunger, famine, holocaust, genocide, narrative, story, retelling, memorat, fabulat.

Василий Сокил

НАУЧНАЯ И НАРОДНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ О ГОЛОДОМОРАХ В УКРАИНЕ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

В статье рассматриваются терминологические проблемы, связанные с голодоморами в Украине. Выясняются функциональные блоки общественно-политического (голод, голодомор, голокост, геноцид) и фольклористического (наратив, рассказ, предание, меморат, фабулат) характера. Высказывается авторская позиция по данным дискуссионным вопросам.

Ключевые слова: голод, голодомор, голокост, геноцид, наратив, народная проза, рассказ, предание, меморат, фабулат.

Василь ЧОПОВСЬКИЙ

«ЧУЄШ, БРАТЕ МІЙ…»
(До 120-ліття українського поселення в Канаді)

За море-океан уклін і тиск руки
Я посилаю вам, далекі земляки!
Хай щастям чесний труд вас гідно увінчає,
Хай щедрі виростуть на нивах урожаї!

Одної матері ми дочки і сини.
І хоч з далекої долине сторони
Мій голос, щоб привіт і шану вам віддати,
Але ж долине він, далекі сестро й брате!

Максим Рильський «Українцям Канади»

У статті розповідається про життя і творчу діяльність канадських українців з часу їх поселення наприкінці XIX ст. Автор звертає увагу на відродження українськими громадянами Канади національних традицій, рідної мови, духовного та історико-культурного надбання України.

Ключові слова: Канада, Галичина, українська еміграція, галичани, поселення, І. Пилипів, В. Іліняк, Яр Славутич.

Своїм поетичним словом Максим Рильський стверджує силу того взаємотяжіння, що було й є між народом України і тією його частиною, яка нині вже визначається як канадці українського походження. Поетичні рядки актуальні й зараз, коли минає 120 років від початку масового переселення українців до Канади [10, с. 320—321]. Вже кілька поколінь їх пройшло по канадській землі, для багатьох з них заокеанська країна стала вітчизною, але пам'ять про землю батьків, про своє коріння, бажання зберегти спадщину багатої історії і культури народу, з надр якого вони походять, притаманні їм і в наші часи.

Упродовж століть бездержавного існування опинилися мільйони українців за межами української етнічної території. Колоніальна залежність України від різних окупаційних держав була важливою причиною виникнення еміграційного руху в таких формах його посилення і доведення до катастрофічного стану, які загрожували існуванню нації. Український народ, експлуатований двома імперіями, — Російською й Австрійською, — був доведений до соціального відчаю. На своїй землі неможливо було вижити. У пошуках кращої долі люди кидали свої домівки, тисячами емігрували за океан, знаходили притулок в європейських країнах.

Що ж спонукало українців лишати рідні землі, чим керувались вони, обираючи далекий шлях, який багатьох з них вже не повернув на батьківщину? З цього приводу в літературі і пресі тих років було чимало тлумачень. Називались різні причини еміграційного руху чи навіть «еміграційної гарячки». Серед них фігурували й вагомі, скажімо, брак земельних угідь, податковий тягар, здирство кредиторів, діяльність численних еміграційних агентів, а серед інших і бажання «побачити світа». Відомий український історик в Канаді Михайло Марунчак писав з цього приводу: «Соціальні і політичні утиски, що витворилися на Україні впродовж кількох століть, довели до того, що господарі цієї землі, країни, яка носить назву житниці Європи, були змушені наслідком недостатків теж покидати власну землю і, як писав український лірик, «йти в світ за очі». Зрозуміло, що соціальний і політичний утиски мусіли залишити своє п'ятно на тих, які тікали від них і виїжджали, шукаючи кращих економічних та політичних умовин» [8, с. 17—18].

У затхлій атмосфері Австро-Угорської монархії другої половини XIX ст. основні суперечності капіталізму виявилися у грубій потворній формі. Різке

класове розшарування села, як і всього суспільства, нелюдське визискування праці бідняків, глухий провінціалізм Галицької землі — такі в основному умови збуджували галицьких трударів шукати кращої долі у країнах Європи і за океаном.

Тогочасна преса звертала увагу на зловісний зв'язок зубожіння з еміграцією. Незаможних селян спонукає до еміграції матеріальна нужда. Великі податки, брак землі, а найбільше — безробіття. «Нема фабрик — і тому нема роботи». Сповнений драматизму й висновок: «...Тут злидні, нужда і певна загибель. Еміграція — се втеча перед могутнім ворогом».

Виникає при цьому закономірне запитання, що зв'язувало українців на той час з Канадою, чи було якесь історичне коріння цих зв'язків і, нарешті, звідки вони взагалі дізнавались про Канаду, її природні умови, характерні риси її соціально-економічного буття? Більш-менш вірогідних свідчень і документів про те, що хтось торував шлях до Канади, раніше І. Пилипіва та В. Ілиняка, немає, але цілком можливе припущення, що серед тих, хто раніше дістався до Сполучених Штатів (початок масової еміграції в США датується 1877 р.), дехто переїхав на Північ, до Канади, і повідомив про це своїх земляків. Не виключено, що чутки про заокеанську країну поширювались і сусідами поляками, словаками, угорцями, яким довелося раніше оселитися в Канаді. Цілком імовірно, що з їхнього середовища і походила інформація у вигляді листів до краян, з якої вони й дістали перші відомості про Канаду, чим спричинився «канадський бум». Якоїсь спеціальної літератури про Канаду в Україні тих часів не знайдено, хоча наявність поодиноких видань не виключена. До того ж вони були неприступні для неписьменних чи малописьменних селян. Тому стає цілком очевидним, що перші переселенці рушили до Канади, спираючись на чутки чи приватне листування. Про це свідчить і той факт, що піонери української еміграції до Канади — І. Пилипів і В. Ілиняк — почули про неї від шкільного вчителя і від родичів німецьких поселенців, що вже перебували в цій країні.

Масова еміграція українців із Східної Галичини до Канади почалася в 1891 році. В пізніших роках почали масово виїздити до Канади також і українці з Буковини та Закарпаття, їх гнав з рідної землі в далекий, невідомий, чужий світ за океан соціальний і національний гніт. Вони їхали шукати кращого і вільнішого життя. Перші українські іммігранти майже зовсім нічого не знали про Канаду. Вони знали лише те, що їм обіцяли різні хитрі несовісні агенти корабельних компаній, які були зацікавлені в тому, щоб змобілізувати якнайбільше дешевої робочої сили, бо за кожного нового іммігранта одержували по 5 доларів за голову сім'ї і по 2 долари за кожного члена сім'ї.

Бойківське село Небилів, що в Рожнятівському районі на Бойківщині, — перше українське село, яке увійшло в історію трудової еміграції з Галичини до Канади. 7 вересня 1891 р. канадський пароплав «Орегон» (назва походить від одного із штатів США) подолав за два тижні відстань між Європою і Канадою. Серед пасажирів було двоє мешканців Небилова — Іван Пилипів та Василь Ілиняк, які ступили на канадську землю. Чому ж вони покинули своє село, рідний край? Чому саме з Небилова вперше виїхали бойківські бідарі до Канади? Українська еміграція була зумовлена надзвичайно важкою матеріальною нуждою, адже нелегко жилося краянам за часів Австро-Угорської імперії. Безземелля, голод, злидні, соціальний і національний гніт гнали галичан за моря-океани у пошуках кращої долі, їхали з «синьою книжечкою» від цісаря «на край світу», втікаючи від страшної нужди, що зазирала до сільських курних хат.

На початку 1892 р. І. Пилипів повернувся в рідне село, щоб забрати до Канади свою дружину з дітьми та решту родини В. Ілиняка (жінку і дітей). Серед односельчан проводить агітаційну роботу з метою виїзду краян до Канади. Окружний суд в Station Станіславові визнав його акцію нелегальною і засудив до одномісячного ув'язнення. Вже коли І. Пилипів сидів під слідством, група небилівців все-таки поїхала на «вільні землі». Ця група, що ввійшла в історію Канади як «небилівська група», становила 33 особи: Антін Пайш зі шістьма дітьми, Микола Тичковський з п'ятьма дітьми, Дмитро Візнович з двома дітьми, брат Василя Ілиняка Михайло мав троє дітей, подружжя Михайло і Явдоха Романюки мало четверо дітей, Василь Яців з дружиною, Йосип Пайш. Всі ці уродженці Небилова поселились в Алберті, в Бобровій низині, і є всі підстави стверджувати, що це було перше групове українське поселення в Канаді [1, с. 18].

Позбавлені будь-яких засобів існування на рідній землі, наші краяни здавалися на долю чужого краю.

Можна собі уявити переживання цих людей, які знали лише своє і сусідні села, а тепер пускались у таку далеку і небезпечну дорогу, в незнані світи, де їх підстерігала морська недуга, ностальгія і чужа мова — все те, чого ніхто не зазнав досі. Та не менш журилися за ними й родини. Як мовиться у цій народній пісні,

Прошу тебе, любий сину,
Не їдь, не їдь на чужину,
Бо в чужині Бог там знає,
Яка доля тя чекає.
Як за кордон помандруєш —
Мови нашої не вчуєш.
А хто нашу нивку скосит,
Та й до жнива сніп позносит?
А зимою, мій коханий,
Хто худібку нам догляне?
Все утихне, все умовкне,
На калині лист пожовкне... [20, с. 62].

Солоним потом і власною важкою працею скропили перші емігранти заокеанську землицю. Бойки були найкращими хліборобами — люди працьовиті, витривалі, добрі і щирі. Вони переборювали неймовірні труднощі, аби на чужині утвердити своє буття, здобути те, до чого так палко прагнули. І там, на чужині, бойки не забували своєї історії, звичаїв і традицій. У своїй книзі «Колиско моя, Небилове рідний...» дослідник історії отчого краю Степан Осадчук пише: «Перші небилівські переселенці, організовані Пилипівим, жили в Альберті. Там вони будували хати, що мали такий самий вигляд, як на Україні. Зберегли давні звичаї, традиції, рідну мову, свою культуру, передаючи свої дітям, внукам та правнукам. Збагатили багатонаціональну культуру Канади своїми чарівними піснями, танцями, літературою, образотворчим мистецтвом. У них з'явилися народні доми, школи, крамниці, церкви. Багато зробили наші земляки та й, взагалі, всі емігранти — українці для економічного, культурного та духовного розвитку не тільки Канади, а й інших країн світу, куди занесла їх доля» [9, с. 18].

Громадсько-культурний діяч Канади Л. Білецький у 1951 р. з нагоди 60-ліття поселення перших українців писав: «Ці два визначних українців стали батьками українського піонерства в Канаді, бо вони саме започаткували історію української частини Канади, започаткували велику культурно-господарську місію, що перероджувала первісні несходимі прерії й дикі ліси Західної Канади в цвітучі врожайні поля

Важка праця на рідній землі змушувала шукати кращої долі за океаном

Альберти, Саскачевану й Манітоби. Тільки вдумаймось у це велике діло цих двох перших апостолів українського роду, цих скромних і допитливих шукачів щастя, і ми зрозуміємо, що їх ініціатива стала великим ділом майбутнього, глибоким фундаментом всього того, що на терпінню, тяжкій праці і високій жертвенній місії зросло все те, що український народ в Канаді має і чим ми, українці, тепер пишаємось, як другий народ на цих трьох західних теренах Канади, гордимось, як нащадки їх на канадійській землі» [1, с. 4—5] .

Український поет Яр Славутич із Канади пам'яті одного з перших українських переселенців Іванові Пилипіву, який віддав 40 років тяжкої праці канадській землі, присвятив вірш «Туга» [11, с. 178]:

Не чути зозуль, нема й солов'я,
Якими дзвеніла юність моя...
Яка самота! До яру піду —
Калина стоїть, немов на меду,
І жаром червоним кличе мене,
Шепоче: «Кріпися! Туга мине...».
О рідна відрадо! Я грона рву —
Вмиваю слізьми червінь степову,
Баную в душі, до серця тулю
І в Бога благаю, повний жалю:
«Дай ще раз почути Небилів мій —
Зозуль, солов'їв і бджолиний рій!»
Червона калина стала й мені
Снагою життя в чужій чужині.

Галицькі емігранти виїздили до Канади через різні європейські порти. Краків був тим пунктом, через який майже щодня переїздили сотні емігрантів. На краківській залізничній станції відбувались страшні сцени. В одному із своїх поетичних творів І. Франко пише [18, с. 224]:

Іван Пилипів

Коли почуєш, як в тиші нічній
Залізним шляхом стуготять вагони;
А в них гуде, шумить, пищить, мов рій,
Дитячий плач, жіночі скорбні стони.
Важке зідхання і гіркий проклін.
Тужливий спів, дівочі дисканти,
То не питай: Сей поїзд — звідки він?
Кого везе? Куди? Кому вздогін?
Се — емігранти.

Коли побачиш на пероні десь
Людей, мов оселедців тих, набито,
Жінок худих, блідих, аж серце рвесь,
Зів'ялих, мов побите градом жито.
Мужчин понурих і дітей дрібних,
І купою дрібні, старії фанти,
Навалені під ними і при них.
На лицях слід терпінь, надій марних.
Се — емігранти.

Володар душ селянських, письменник Василь Стефаник, який навчався на медичному факультеті Краківського університету, яскравими фарбами намалював у квітні 1899 р. реалістичну картину переїзду галицьких емігрантів через Краків. Все це, що він бачив, описав в статті «Для дітей», яка була опублікована в газеті «Громадський голос». «Тота утеча (еміграція. — *В. Ч.*) така страшна, що, видиться, якби за мужиками татари гналися. Спадають їх на дворець краківський такі товпи, що душаться. Як приїдуть вечором, то виганяють їх на міський брук, аби чекали ранішнього поїзду до Одерберга. На двірці не вільно їм ночувати. Десь за якийсь паркан або мур, коли б від вітру, лягають на каміння, старші роблять з себе загати, а в середину кладуть дітей. А рано тягнуться невмивані, зі спеченими губами, перемерзлі, до поїзду. Саджають їх, як худобу… В п'ятницю приїхало їх 800 душ ранісько, не вилізали з возів, але випадали, не сідали до другого поїзду, але здобували його штурмом. То вже не ходило про дітей, бо їх тиснули і дратували, а про якусь встеклу, заїлу волю втечі, коли б борше. Здавалося, що тут-тут татари настигнуть і все заберуть в неволю. Жінки бігали і верещали за згубленими дітьми, урядники одного-двох мужиків силоміць пхали до воза, хоч той молив їх, що жінка з дитиною десь пропали... Врешті той поїзд рушив. Одні мали білети лиш до Кракова, другі до Освенціма, ніхто не купив до Одерберга — всі поїхали без білетів, хто здобув місце. На пероні полишалися жінки без чоловіків, діти поїхали, а мами полишалися. Розлука їх ломила. Бігли за поїздом, але він їм димом у очі плюнув.

Все то для дітей!» [14].

Відомий галицький письменник Тимотей Бордуляк у новелі «Бузьки» переконливо змалював причини, які заставили українських селян емігрувати за океан: «Гей, було єму, братчики рідненькі, тут дуже тяжко жити: хліба не було ні шматочка, а в коморі ні пучки муки, ні одної крупиночки, ні одного пшонця та й не було чим жити, не було єму чим діточок годувати, а ще до того не було в що одягнутися, нічим хати огріти. Бідував… господар зі своєю родиною, голодував, а в кінці побачив сердешний, що єму тісно в рідному краю, що єму прийдесь тут з голоду вмерати, та й покинув рідне гніздище, всього відрікся… Забрав жінку, забрав дітий та й потягнув з другими сіромахами, такими, як він, у далеку, непевну чужину, за високі гори, за широкі моря…» [2, с. 241].

На залізничній станції в Кракові польські панки підмовляли галицьких бідняків, щоб не їхали за океан. Один з перших українських поетів у Канаді Іван Збура у вірші «Канадійські емігранти» писав:

У Кракові в почекальні
Там ми ночували…
Приходили до нас пани
Та й ся нас питали:

Люде, куда ви їдете,
Куда вам дорога?
Свій рідний край лишаєте?...
А бійтеся Бога!

Свій рідний край лишаєте,
Свої рідні ниви,
А в Канаду вандруєте,
В той край нещасливий?

Та ж там ліси, гори, ріки,
Нема хліба ані дрібки...
Там будете бідувати,
Будете з голоду вмирати! [6, с. 30].

Автор, описуючи принизливі обставини суспільного життя в краї по-шевченківському вибухає гнівом на панів, що вдають захисників і приятелів, боячись утратити дешеву робочу силу:

Бодай же вам, приятелі,
Не снилось ніколи,
Як нам гірко покидати
Своє рідне поле!

Щоб ми були не виділи
Ані ваші очі,
Як то гірко вандрувати
З дітьми серед ночі.

Пречистая Діво мати,
Не дай же нам погибати,
Бідним русинам!
Через море переплисти,
А ту в Канаді осісти
Допоможи нам! [6, с. 33].

Виїзд за океан для кожного західноукраїнського селянина був трагедією, бо він залишав усе найдорожче, усе найближче: батька, матір, сина, дочку, брата, сестру, рідну хату. Він їхав за тисячі кілометрів в чужий край, не знаючи, що там його жде — щастя чи горе.

Свого сина з-за океану чекала 44 роки 110-річна Магда Бильник, уродженка с. Цінева Рожнятівського району на Бойківщині. Свій біль, тугу і сльози вилила у коломийці:

Ой, летала зозулечка
сивенька, сивенька.
Приїдь, приїдь, мій синочку,
Бо я вже старенька.
Ой бо я вже та старенька,
та й під хатов сиджу,

Василь Іλиняк

Приїдь, приїдь, мій синочку,
най ще ти увиджу.
Ой кувала зозулечка,
та й буде кувати.
Най ти ввиджу, мій синочку,
бо треба вмирати.
Ой у нашім городочку
Дубки доростают.
Прийди, прийди, мій синочку,
роченьки минают.
Тоти дубки зелененькі
взьилися хилити,
ще би м хтіла, мій синочку,
з тобов говорити.
Ой сіла я си, старенька,
та й думку думаю,
Ой мій синок не приїде,
бо він в чужім краю.
Ой пішла я до хаточки,
та й сама я сиджу,
сорок штири роченьки синочка
не виджу [4, с. 70].

Щоб виїхати до Канади чи США, потрібно було мати 200 ринських та «шифкарту» (корабельний білет). Двісті ринських! Але де було взяти селянинові-біднякові тих двісті ринських?! Якщо він мав морг-два землі, то або спродував його, або заставляв його

Василь Загара і його дружина Василина, перші буковинці в Канаді

у лихваря, у якого брав позику. Інколи не вистачало грошей, одержаних за спроданий морг землі, потрібно було затягати додаткову позику за великий процент. За позичених 100 ринських вони зобов'язувались до року заплатити 200 ринських. Як гарантію, вони заставляли останній морг землі, який переходив у власність вірителя, якщо до встановленого строку не була повернута з процентом позика.

Емігранти перед від'їздом влаштовували прощальний обід для односельців і рідних.

Василь Стефаник яскраво змалював у «Камінному хресті» прощальний обід Івана Дідуха. Він писав: «Гостей у Івана повна хата, ґазди і ґаздині. Іван спродав усе, що мав, бо сини з жінкою наважилися до Канади, а старий мусив у кінці податися.

Спросив Іван ціле село.

Стояв перед гостями, тримав порцію горівки у правій руці і, видно, каменів, бо слова не годен був заговорити.

— Дякую вам файно, ґазди і ґаздині, що-сте ні мали за ґазду, а мою за ґаздиню...

Не договорював і не пив до нікого, лиш тупо глядів навперед себе і хитав головою, як би молитву говорив і на кожне її слово головою потакував» [15, с. 64].

Від'їжджаючи, емігранти просили прощення в односельців за образи, можливо зроблені ними комунебудь. Кланялись рідній хаті, рідній землі, громаді. Вони брали жменю землі, зав'язували її у вузлик, заховували на пам'ятку глибоко у своїх скриночках. Їдучи до поїзда, тужливими очима дивились на поля і сіножаті, де вони виробили свою силу, де пролляли багато поту, ґаруючи важко на поміщиків і куркулів.

Але були й інші виїзди емігрантів — нишком-тишком, ніччю, коли спало село, коли куняв на постерунку жорстокий австрійський жандарм, батько відвозив потаємно до поїзда свого сина, який втікав за океан на чужий паспорт від військової служби або політичного переслідування. Лише найближчі рідні боляче переживали розлуку з сином, братом і батьком.

В бойківських піснях емігрантська тема представлена усіма її змістовими мотивами. Глибоким драматизмом насичена, зокрема, пісенна інтерпретація розставання верховинця з сім'єю, коханою, рідним селом, горами, з якими він зрісся всім своїм єством. Саме в цей момент прощання мусили вихлюпнутися з серця, пройняті невтішним болем, а заодно й гірким докором слова пісні [5, с 401]:

Під землею я працюю, гріб собі копаю,
Щоби хату збудувати в своїм ріднім краю.
Жінко моя дорогая, милая дитино!

Через гори, через моря 'д вам лечу думкою,
Бо ви ми перед очима, не маю спокою.

Ломись, скало, сипся, вугля, не згори, но збоку,
Поможь, Боже, доробити, до нового року!

Потім піду в свій рідний край, у ріднеє село,
Там з жінкою й діточками буду жить весело.

Пісенна спадщина, опинившись у чужому середовищі, зазнала своєрідної травми, викликаної вимушеним переміщенням українців, а емігрантські пісні стали справжньою драматичною епопеєю про тих, хто подався розбудовувати власне життя на чужині.

Пісня «Ай виріс я, гарний хлопчик...» є сумною розповіддю молодого чоловіка про вимушену еміграцію до Канади [13, с. 157].

Ай виріс я, гарний хлопчик, при своїй родині,
Та й весело розвивавси в нас на Бойківщині.
А восени я вженивси, тяжче стало жити,
Бо ми мусіли обоє на панів робити.
А і став я та й думати, що маю робити,
Може, піду до Канади, краще стане жити.
Написав я до агента по щиру пораду,
Як я маю без паспорта їхати в Канаду.
Агент мені відписує, на котрую днину,
Щоби-м мая тридцятого покинув родину.

Емігранти їхали до Канади різними корабельними лініями: з Трієста, Гамбурга, Антверпена. На австрійському кордоні їм доводилось переходити різні митарства. Часто треба було підплачувати ласих на хабарі австрійських жандармів. Хто не мав чим «відплатити», того кидали в буцегарню, обвинувачуючи в дезертирстві.

Агенти корабельних компаній збирали великі громади емігрантів в Трієсті, Гамбурзі і Антверпені. Їх держали в іммігаційних будинках або часто навіть під голим небом. Інколи вони очікували понад два місяці на корабель. Їх харчували гнилими макаронами.

Після тих страждань і невигод емігрантів приміщували на повільні вантажні кораблі. Ними перевозили з Сполучених Штатів Америки і Канади до Європи худобу, з Європи до США і Канади — західноукраїнських емігрантів. Це були старі, брудні, без вентиляції кораблі.

Емігранти спали на твердих, збитих з дощок, ліжках. Замість матраців на дошках була розстелена стухла солома. Люди вкривалися старим лахміттям.

Емігранти мусили при собі держати бляшане горнятко, миску, ложку і ніж. Їли прямо на палубі під голим небом. Харчі були низького сорту: несолена в лушпинні картопля, сушені оселедці, хліб і чай.

Ніхто не дбав про санітарію. Солома на ліжках кишіла від бліх і вошей. Внаслідок нечистоти часто вибухали на кораблях епідемії і косили збідованих емігрантів. Немовлята, не можучи знести морської хвороби, часто хворіли і вмирали. Трупи дітей на очах матерів кидали в океан. Тіла їхні рвали акули. Матері билися в розпуці за померлими дітьми. Деякі з них попадали в нервозний стан і божеволіли.

Цю страшну трагедію мандрувань українських емігрантів Іван Франко описав у вірші «Лист із Бразілії» [17, с. 226—229]:

По морі ми плили без злих пригод.
Лиш хорував погано весь народ.

На морі вмерло дев'ять душ народу;
Їх замість погребу метали в воду.

Най Бог боронить від такої тьми,
Як матері ридали за дітьми,

Коли їх риби довгі, мов ті балки,
Зубаті, чорні, рвали на кавалки!

Хата першого українця-переселенця в Канаді

У порту емігранти мусили переходити різні екзаменації — через так званий «кетл пен» (загороду для худоби). Новоприбулий мусив перейти через цілий ряд кімнат з залізними ґратами перед урядовцями. Вони ставили йому багато інквізиційних запитань. Після того наступала лікарська екзаменація. Це було дійсне пекло! В кого були червоні очі, того безпардонно відставляли набік, замикали в заґратовану клітку, щоб депортувати додому. Український селянин продав останній кусень поля, витратив всі гроші на шифкарту, залишив сім'ю без забезпечення, яка сподівалася, що він скоро надішле їй з Канади «багато доларів». Аж тут тобі грім з ясного неба — пригнали цупасом в село: обдертого, виснаженого, горем прибитого. Доробився! Збагатився в Канаді!

Але ж не завжди в емігрантів очі були червоні від трахоми. Часто в емігрантів були очі червоні від того, що вони стояли на палубі корабля і в їх обличчя дув сильний морський вітер. Однак це не могло переконати невблаганних лікарів — вони засуджували всіх емігрантів на депортацію, якщо побачили, що в них червоні очі. Бували випадки, що чоловікові дозволяли залишатись в Канаді, але його жінку депортували до краю, бо в неї були, можливо від плачу за рідним селом, червоні очі.

В перших роках еміграції такі випадки були досить часті.

Один з перших українських емігрантів Симон Паламарюк склав навіть на цю тему коломийки, що передавались з уст в уста серед переселенців [6, с. 47]:

Ой, Канадо, Канадочко,
Яка ж ти зрадлива,
Не з одного господаря
Тут раба зробила.

Ой, Канадо, Канадочко,
Та й ти Манітобо,

Щоб поставити хату в степу, треба очистити поле, а часом зрубати ліс

Жиє в тобі руський нарід,
Як тая худоба.

У нас в краю по садочках
Скрізь пташки співають,
А в Канаді лиш комарі,
Як гади, кусають...

Ой тут влітку дні гарячі
І сонечко гріє,
На другий день мороз свисне,
Аж земля біліє.

Кожен емігрант, який приїжджав до Канади, згідно з умовою, повинен був показати імміграційним властям в порті 25 доларів. Коли хто не міг показати цієї суми, його негайно арештовували, кидали в клітку і відсилали до краю.

Усі ці емігранти, які щасливо перейшли «лікарську екзаменацію» і задовольняли своїми відповідями імміграційні власті, їхали переважно на Захід — в теперішню Манітобу, Саскачеван і Альберту. Там було багато необробленої землі. А вони пам'ятали, як їм говорили агенти, що кожен з них може стати на цій землі «багачем».

Поїзди з емігрантами мчали через онтарійські ліси, попри гори і озера. Де-не-де біля залізниці було видно халупу, збудовану з необтесаних кругляків, барак або землянку. З обох боків залізниці виднілись високі снігові замети. Українських емігрантів, які залишили в рідних селах чудові мальовничі краєвиди, охоплював сум і пригноблення через усе те, що вони побачили. Вони жалісно дивились крізь вікна і важко зітхали.

Малописьменний дяк Теодор Федик, що прибув до Канади 1905 р., у Вінніпегу видав «Пісні про Канаду» [6, с. 47; 8, с. 301]. Крім упорядника, у його виданні брали участь Д. Раραговський, Д. Макагон, Я. Кравець, І. Козак, П. Щерба. Популярність коломийок, що виразно повідали про тяжке життя перших поселенців у Канаді, про їхню тугу за рідним краєм, була така велика, що вже 1914 р. вийшло п'яте видання, а 1927 р. — шосте, під зміненою назвою «Пісні про Старий і Новий Край».

Хто приїде до Канади,
Мусить бідувати,
Як не шуфлев при роботі,
То ліси рубати.

13 жовтня 1912 р. львівський літературно-мистецький журнал «Неділя» надрукував вірш Богдана Лепкого «Чуєш, брате мій» [19, с. 13]. Музику до вірша написав у 1914 р. Левко Лепкий.

Чуєш, брате мій,
Товаришу мій,
Відлітають сірим шнуром
Журавлі в вирій.

Кличуть: кру, кру, кру,
В чужині умру,
Заки море перелечу,
Крилоньки зітру.

У хвилини суму й туги за рідним отчим краєм пісня завжди була на вустах українських поселенців Канади. Вони співали її повсюди: на копальнях, лісорозробках, забавах, весіллях, фестинах.

Емігранти збирались у гурти і співали пісень про рідні села. Їх сум і туга за рідним краєм збільшувались, коли вони, наприклад, в квітні приїздили до Вінніпега і бачили довкола сніги в тій порі року, коли в Галичині закінчились вже весняні роботи, коли розквітли сади, коли сіножаті вкрились оксамитовими зеленими килимами.

А в додатку до всього того — все чуже: мова і звичаї. Куди повернешся, нікого ти не розумієш, ніхто тебе не розуміє. Таке пригноблююче враження робила Канада на початках на перших українських емігрантів.

У Вінніпегу емігрантів розміщували в імміграційному будинку. Тут вони жили цілими тижнями в антисанітарних умовах і щодня поштуркувані несовісними агентами. Коли не вистачало місця в імміграційному будинку, емігрантів розташовували в наметах, які будували за містом. Здавалось, що тут живуть погорільці або жертви страшної поводі.

У 1890-х рр., коли приїздили перші українські емігранти, в Канаді були великі простори необробленої землі в теперішніх степових провінціях — в Манітобі, Саскачевані і Альберті. Канадський уряд був зацікавлений у тому, щоб українські емігранти, «люди в кожухах», поселювались на тих територіях і перетворювали цілину і непрохідні ліси у благородні урожайні поля. Для цього він утворив земельні агентства, які мали за завдання заохочувати українських емігрантів поселюватись на так званих гомстедах (фермерська садиба) [7, с. 81].

Кожний емігрант, який мав більше 18 років, міг набути гомстед — ділянку землі в 160 акрів (2,5 акр — 1 га). Емігрант вносив 10 доларів вступної оплати і зобов'язувався жити на гомстеді найменше три роки. За цей час він мав збудувати хату, будинки для худоби, зорати щонайменше 30 акрів землі. Лише після виконання цих зобов'язань емігрант міг одержати право власності на землю. Деякі фермери не могли виконати цих зобов'язань і після кількарічної праці втрачали свої гомстеди [7, с. 80].

Найбільшими розподільними центрами українських емігрантів на гомстеди були Вінніпег, Страткона (теперішній Едмонтон).

Приїхавши до Вінніпега або Страткони, українські іммігранти йшли до земельних агентств, складали 10 доларів, підписували зобов'язання і виїздили на гомстеди — 70, 80 і 100 миль від залізниці. Тоді в Канаді не було ще розгалуженої залізничної сітки. Не було, звичайно, й автомобільного транспорту. Єдиним транспортом була тяглова сила — коні і воли [7, с. 81].

Майже щодня виїжджали каравани українських іммігрантів з Вінніпега в різні сторони — на гомстеди. Найнявши візника, український іммігрант зі своєю сім'єю і пожитками мандрував до Гімлі, Шол Лейк, Сифтон. Повільним, лінивим кроком просувались по малопрохідних дорогах воли. Три-чотири доби тривала ця тяжка подорож.

Українці на будівництві доріг Канади

Прибувши на свій гомстед, український поселенець починав хазяйнувати. Він розташовувався табором у лісі. Будував зразу сяку-таку землянку для своєї сім'ї. А довкола — непроглядний ліс. Ні живої душі. Лише дикими голосами вили голодні вовки. Часто блукали сонні ведмеді.

Нелегко було українському поселенцеві починати господарювання: не було ні тяглової сили, ні реманенту, ні знарядь праці, ні насіння.

Звичайно, в землянці не можна було довго жити — треба було братися до будови хати. І тоді всі працювали над збудуванням хати — чоловіки, жінки і діти. Зрубували дерево, двигали на плечах кругляки, збивали їх цвяхами, ліпили глиною стіни, накривали мохом і дерням дах. Мозольна це була робота. А тут ще в'їдливі комарі. Вони купами насідали на обличчя і смоктали кров у виснажених працею та виморених голодом людей.

Збудувавши хату, український поселенець залишав на господарстві сім'ю, а сам ішов на заробітки до фермерів-багачів, на будову залізниць, на лісорозробки. Ішов інколи пішки по 100—200 миль

Члени читальні «Просвіти». Саскачеван, 1910 р.

(1 миля рівняється 1601 метрові) мочарами і лісами. Адже треба було підробитися, щоб можна було вдержати сім'ю, купити коня або вола, сільськогосподарський реманент [7, с. 81].

Жінки і діти, які залишались на господарстві, корчували ліс. Треба ж було до трьох років, згідно з підписаною умовою, виробити 30 акрів землі. Від сходу до заходу сонця вони рубали ліс, корчували пні, визбирували каміння. Часто доводилось працювати в голоді: не вистачало ні хліба, ні картоплі, ні молока. А коли знайшовся якийсь долар, то нелегко було дістати харчі — треба було йти за ними пішки баюрами 30—40 миль [7, с. 82] .

Заробивши кільканадцять доларів, гомстедовець купував вола або, в кращому разі, шкапину, і починав фермерувати. Інколи чоловік і жінка впрягались у борони і волочили свої акри. Зоравши декілька акрів, український фермер засівав жито, садив картоплю, щоб можна було пробитись через зиму на власних харчах. Було великим щастям для сім'ї, коли зародило, коли не вибив град, коли не знищив мороз.

Влітку знову залишав сім'ю і мандрував на заробітки. Вистоював цілими днями під біржею праці у Вінніпегу. Але ніхто його не наймав. Нікому він не був потрібен. Голодний і без цента в кишені ловився тягаревого поїзда і зайцем їхав на даху вагона або на буфері сотні миль до Саскачевана на жнива. Дехто з таких мандрівників не повертався до своєї сім'ї — скотився з даху вагона, і залізні колеса пошматували його на манітобських або саскачеванських преріях.

З року в рік пробивались такими заробітками українські гомстедовці. А сім'я залишалась на фермі і корчувала ліс, акр за акром збільшувала оброблену землю.

І треба визнати, що, переборюючи всі труднощі, українські поселенці встановлювали свої господарства, поправляли своє життя. Їм все ж таки краще жилось, ніж в Галичині, в Закарпатті або на Буковині в наймах у поміщика або куркуля.

Але як тільки фермер почав «підроблятися» завдяки величезним і напруженим зусиллям, до нього з'являлись різні агенти. Вони настоювали, щоб фермер купив плуг, борону, сівалку, жниварку. Вони пропонували нібито легкі умови сплати. Чому ж не купити? Зрештою, що може зробити людина на цій дикій землі, коли весь час буде робити вручну? І фермер купував у кредит: підписував зобов'язання сплачувати в призначені строки рати. Він сподівався, що гарно зародить, буде власний хліб, буде й чим заплатити борг з процентами.

Але часто фермери не могли заплатити своїх рат, бо не мали сподіваних доходів із своїх ферм: або вибив град збіжжя, або мороз знищив урожай, або посуха спалила засів. А проценти по боргах росли з року в рік. Часто не було хліба і насіння на новий посів.

Вже у 1901 р., згідно з урядовими даними, в Канаді налічувалось 5682 українці. Ця цифра могла бути більшою, якщо взяти до уваги, що частина українців у той час проходила під національністю австрійців, поляків тощо. Зрештою, можна з певністю твердити, що загальна кількість українців не перевищувала 6 тисяч.

Виходячи з названої цифри, бачимо такий розподіл їх по провінціях: Квебек — 6, Онтаріо — 31, Манітоба — 3894, Саскачеван — 1094, Альберта — 634, Британська Колумбія — 23 чоловіки [16, с. 67]. Таким чином, у 1901 р. близько 99 процентів українських іммігрантів розселялися у преріях, тобто в провінціях Манітоба, Саскачеван і Альберта.

Більшість поселенців були вихідцями з західних земель України, що були в той час окуповані Австро-Угорщиною. З 1893 р. українські поселенці в Канаді були «австрійці», про що у той час писала місцева преса. Назва «галичани» вперше з'явилася в калгарському часописі 1897 р. і була особливо поширена в Канаді. 1898 р. приніс назву «русини» і її часто зустрічаємо у пресі до 1918 року. Назву «українці» вперше подано в часописах 1915 р. Її все частіше вживають із кожним роком, а в 1919 р. вона стає єдиною, що об'єднує поселенців, свідомих свого національного походження.

Корчуючи ліси, приготовляючи ґрунти для поля, українці культивували дикі землі й давали своїм поселенням, озерам, річкам, переправам і мостам українські назви. У Канаді найдавнішу українську назву має село Хортиця [16, с. 71].

Українські назви поселень, місцевостей, озер та рік, будучи в ужитку, засвідчувались в офіційних урядових документах, попадали на мапи, в різні довідники, а також проникали в місцеві часописи. Поступово їх визнавали.

Першим, хто писав про українські місцеві назви, був Михайло Кумка, журналіст і письменник. Його стаття «Околиці і школи, названі українськими іменами в Канаді», надрукована в календарі Українського голосу за 1937 рік. Він зазначає, що разом у трьох провінціях в Манітобі, Саскачевані та Альберті «є 54 назви станцій, або пошт, і 120 назв шкіл, які є названі українськими іменами» [6, с. 365].

Згідно з М. Кумкою, в Альберті було тоді з українськими назвами 20 пошт (у т. ч. станцій) і 23 школи — разом 43: пошти — Боян, Василь, Завалє, Іспас, Красногора, Лужани, Ланюк, Мазепа, Мирнам, Новий Київ, Пакан, Слава, Снятин, Стрий, Стубно, Федора, Шалька, Шандро, Шипинці; школи — Буковина, Бойківщина, Дніпро, Дністер, Згода, Завалє, Коломия, Київ, Кіцмань, Мирославна, Мазепа, Параскевія, Прут, Лімниця, Рутенія, Радимно, Станиславів, Січ, Снятин, Стрий, Топорівці, Угринь, Україна, Федора, Шандро, Цінева. Понад 130 українських назв різних місцевостей в Канаді перенесено з України і вони стали загальноканадськими [8, с. 324].

Велику роль в агітації за кордон еміграції із західноукраїнських земель відіграв Йосип Олеськів. Виходець із родини священика, він навчався в університетах Львова та Ерфурта, був фахівцем у галузі ботаніки, сільського господарства та політичної економії. Й. Олеськів ставив за мету допомогти населенню Галичини вибратись із злиднів та поневірянь. І вихід вбачав у широкомасштабній еміграції саме до Канади — країни з величезною кількістю вільних земель, природою та кліматом, дуже схожими з умовами України. Бралися до уваги й тамтешні політичні свободи. Використовуючи матеріали, надіслані йому міністерством внутрішніх справ Канади, Й. Олеськів написав і в 1895 р. опублікував через товариство «Просвіта» у Львові

Інститут імені Тараса Шевченка у Вінніпегу

брошуру «Про вільні землі». У ній він описав Канаду, її географію, економіку, склад населення та державний лад. З брошури українці довідалися, зокрема, про те, що канадський уряд надає переселенцям у степових провінціях земельні наділи за символічну плату — 10 доларів.

Й. Олеськів заснував Комітет допомоги емігрантам. Того ж 1895 року була опублікована і друга його брошура — «Про еміграцію» [8, с. 38].

Любомира Василечко, яка нині проживає у США, в своїй книзі «Літопис Ціневи» пише: «Першим до Канади подався Семен Максимонько з родиною в 1903 році. Через кілька років до нього прибув його син Олекса. Вже на той час Олекса був досить освіченим. Добре знав польську, німецьку мови, історію, географію. Мав «Кобзар» Шевченка та багато інших книжок. Із ним виїхала родина Голубовського» [3, с. 106].

Спочатку цінівські люди прибували на канадські ферми в Манітобі, Саскачевані, Альберті. Пізніше поселювалися в індустріальному Торонто. В 1913 р. залишила рідну землю Павліна Голубовська, якій тоді було лише 16 років. В далеку дорогу вона взяла з собою на згадку згорток домотканого полотна. Берегла його в Канаді, як дорогий скарб, що нагадував їй родину, село та маму, з якою вибілювали полотно біля річки Дуба. Більше як півстоліття вона зберігала цей свій скарб, а відтак передала до Цінівського історико-краєзнавчого музею, коли відвідувала свою родину [3, с. 107].

А скільки залишилося в Канаді українських робітників інвалідами праці! В перших роках, коли приїздили українські емігранти до Канади, не було за-

Хор «Боян» при Українському Народному Домі в Едмонтоні, дириґент Ю. Цукорник

конів про відшкодування для інвалідів праці. Робітники-інваліди жили у великій нужді. А коли такий робітник-інвалід мав ще велику сім'ю — всі вони помирали з голоду.

Коли робітника покалічило і він був не здібний до праці, його викидали з заводу або шахти без будь-якого відшкодування. Капіталісти викидали такого робітника з компанійної халупи на вулицю. Лише самі робітники допомагали своєму товаришеві по праці в біді добровільними пожертвами.

Про ці часи галичани створили багато віршів і пісень. В них розповідається про те, як вони приїхали до Канади, як їх обманули, як їх визискували.

Пишу листа у Карпати: «Треба ся вертати,
Бо прийдеться на чужині навік погибати».
Будь проклята, Канадочко, Канадо-небого,
З Гуцульщини задурила хлопця молодого.
Будь проклята, Канадице. Дуже ти зрадлива,
Не одного гуцулика жебраком зробила.
Ой гадали наші люди, що будуть панами,
а вони тут без роботи ходять із торбами.
Ой улітку дні гарячі, а ночі студені,
Через то-то наші люди ходять засмучені... [13, с. 160].

Українські робітники і фермери з самого початку свого поселення робили великий вклад у розбудову Канади. Ми сьогодні подорожуємо швидкісними поїздами у комфортабельних вагонах по всеканадських магістралях. Пам'ятаймо, що багато миль цих залізниць були збудовані першими українцями. Це ж вони платили своїм життям під час пробивання тунелів в скелястих горах. Вони працювали по 10—12 годин на добу за низьку заробітну плату і в нестерпних умовах.

Коли приїздили перші українські емігранти, то Вінніпег був маленьким дерев'яним містечком, а Едмонтона зовсім не було — стирчало декілька самітніх халуп. А сьогодні це великі міста із сотнями тисяч населення, висотними будинками, прекрасними широкими вулицями, гарними парками, швидкісним транспортом, справними водопроводами. Хто ж будував і розбудовував ці міста? Це були перші українські поселенці в Канаді. Вони своїми мозолястими руками піднімали будинки на Портеджевеню у Вінніпегу, розширювали Джеспер вулицю в Едмонтоні, прокладали водопроводи в Саскатуні...

Не було ні однієї галузі промисловості, де б не працювала найбільша кількість емігрантів, в якій не зробили б українці в той час свого великого вкладу: в гірничій, металургійній, залізничній, будівельній, текстильній, взуттєвій, хімічній, меблевій, тютюновій, рибальській.

Через чверть століття невтомної праці українські емігранти зробили величезний поступ, перемінивши дикі ліси та степи на врожайні ниви. Яр Славутич пам'яті перших українських поселенців присвятив збірку віршів «Завойовники прерій», яка звучить як гімн трударям, кому покорялася цілинна земля. Українські поселенці, що прибули на дикі прерії, на кущуваті простори, перетворювали їх у пухку ріллю.

Не загарбники з дальніх імперій,
Не кортези з минулих віків,—
Тут пройшли завойовники прерій...

І злітали, спрагливі причалу,
Золотими крильми врожаї.
Слава й честь українському ралу,
Що відкрило канадські краї!..

Ваші руки на славу Канаді
Торували шляхи крізь гілля.
Хай не стане вам плуг на заваді,
Хай лягає вам пухом земля! [12, с. 177].

Важливою складовою частиною зв'язків українських поселенців з Україною були стосунки з церквою. У 1897 р. греко-католицький священнослужитель Нестор Дмитрів із США першим відвідав українські околиці в Канаді, відправляючи богослужіння в Трембовлі, Стюартборні, Едмонтоні, Форт-Саскачевані, Ребіт Голлі та ЕднаСтар. Але Ватикан не хотів дати дозволу на окрему греко-католицьку парафію: вимагав, щоб

українські поселенці перейшли під певний контроль римо-католицької церкви [7, с. 88].

І. Бодруг і І. Негрич стали першими українцями — студентами богословських студій, що відкрились у Манітобському університеті у Вінніпегу. Вважають, що це були взагалі перші українські студенти в Америці.

Лише в 1902 р. митрополит А. Шептицький направив до Канади трьох постійних українських священнослужителів з ордену василіан, що розмістились у місцевості Мондейр (поблизу Едмонтона). 1910 р. він сам здійснив двомісячну поїздку по країні від Монреаля до Ванкувера, обіцяючи парафіянам поліпшення справи богослужіння [16, с. 22].

Українські громадські активісти часто звертали увагу широких кіл на питання зверхнього ставлення до українських іммігрантів, нехтування їхніми потребами та інтересами. Згаданий І. Бодруг заявив на пресвітеріанському Генеральному соборі в Торонто в червні 1905 р.: «Ви не знаєте нашого народу, не знаєте його історії і не цікавитеся нею. Ви судите так, як його бачите: в подертій одежі з домашнього прядива, в кожухах домашньої виправи шкір овечих. Ви не знаєте причини, чому мій нарід, на прохання вашого правительства, тисячами приїздить в Західну Канаду і забирає в посідання такі землі, з котрих ваші імміграНТИ давно повтікали. А мій нарід — це ваші сусіди і в будучині разом з вами створять нову державу» [6, с. 117]. Палкий заклик до порозуміння і співчуття мав добрий резонанс: того ж вечора заможні пресвітеріани зібрали понад 30 тис. доларів на українську бурсу у Вінніпегу. Трохи згодом в окрузі було зібрано ще 25 тис. доларів на створення учительських курсів у Манітобі. Ті заклади діяли до 1911 р., готуючи щороку близько 30 українських учителів.

Чи не найбільша спадкоємність і потяг до розвитку зв'язків із старим краєм спостерігалася в галузі освіти. Адже для українських поселенців було дуже важливо адаптуватися до нових умов, опанувати англійську мову і не втратити своїх духовних цінностей, передати їх молодому поколінню. Одним з мотивів еміграції вважалося бажання батьків забезпечити нормальне життя і освіту своїм дітям, які подекуди становили близько половини іммігрантів.

Наприкінці XIX ст. в Манітобі вже була введена двомовність, яка полягала у вживанні у школах

Хор Українського Народного Дому, диригент Євген Турула, Вінніпеґ, 1927 р.

паралельно з англійською також іншої мови, якщо нею розмовляли понад 10 учнів. У більшості своїй неписьменні українські поселенці воліли, щоб їхні діти опанували як англійську, так і українську мови. Спочатку вони організовували шкільні класи у своїх будинках. Помітною перешкодою було незнання вчителями англосаксонського походження ні мови, ні потреб учнів-українців. Крім того, до українських шкіл направлялися вчителі нижчої кваліфікації. Виникла гостра потреба у вчителях української мови. За оцінками, у 1904 р. шкільна організація охоплювала лише десяту частину місцевостей, і близько 4 тис. українських дітей опинилися поза школою. З метою розв'язання проблеми в Манітоба Коледж було налагоджено підготовку таких учителів. Справа поліпшилась, коли серед зростаючого припливу іммігрантів виявилися люди з гімназичною освітою, які могли брати участь у викладанні української мови. В процесі навчання використовувалися підручники, привезені з Галичини.

Перша публічна школа для українців відкрилася в 1898 р. в місцевості Стюартборн (Манітоба), згодом їх було декілька під такими назвами, як «Шевченко», «Франко», «Хмельницький», «Буковина», «Галичина», «Косів», «Теребовля» та ін. У 1904 р. в українських поселеннях вже налічувалось 40 шкіл, з них 22 — в Манітобі. З 1911 р. в Альберті і Саскачевані, а з 1913 р. в Манітобі в початкових школах використовувались українсько-англійські читанки, опубліковані провінційними урядами [8, с. 138].

Суспільно-політичне і культурне життя українських поселенців почалось уже в першій декаді еміграції. Переважна більшість емігрантів була мало-

Яр Славутич у своєму кабінеті, 2000 р.

грамотна або зовсім неписьменна. Проте серед них вже були люди, які цікавились суспільно-політичними проблемами, були членами або прихильниками читалень товариства «Просвіта» чи Товариства імені Михайла Качковського.

Уже перші переселенці привозили до Канади не тільки молитовники, а й твори Тараса Шевченка, Івана Франка, Михайла Драгоманова, Михайла Павлика, Юрія Федьковича.

Звичайно, перші українські іммігранти, які працювали на сезонних роботах у багатих фермерів чи на будівництві залізниць, практично не мали можливості займатись будь-яким громадським життям. Лише згодом, в кінці XIX ст., коли вже у великих містах Західної Канади (Вінніпегу, Едмонтоні, Ванкувері) утворились так звані «українські колонії», виникли осередки суспільно-політичного і культурного життя. Тоді ж утворились такі дві «українські колонії» і у фермерських селищах.

Спочатку організувались місцеві читальні, яким присвоювали імена видатних українських письменників і громадських діячів — Тараса Шевченка, Івана Франка, Михайла Драгоманова, Михайла Павлика. Пізніше ці читальні, зокрема імені Тараса Шевченка, стали важливими осередками поширення письменства та культури.

Слід мати на увазі, що в часи, коли почалась еміграція в Східній Галичині, діяла Русько-Українська Радикальна Партія (1890), засновником якої були Іван Франко, Михайло Павлик, Євген Левицький, Северин Данилович. Отже, серед українців, які емігрували в останній декаді XIX ст. до Канади, були члени й прихильники Русько-Української Радикальної Партії. Такими були Кирило Геник, Іван Бодруг, Іван Негрич з села Березів Нижній на Гуцульщині, звідси й називали їх «Березівською трійцею». Саме вони відіграли важливу роль у розгортанні суспільно-політичного і культурного життя серед поселенців. Один з них, Кирило Геник, був особистим другом Івана Франка і підтримував з ним листування, живучи вже в Канаді [8, с. 43].

У 1903 р. у Вінніпегу була організована читальня імені Тараса Шевченка, яка розмістилася в хаті Кирила Геника. Цей перший український культурно-освітній осередок розгорнув досить жваву діяльність. Відразу ж до читальні вступило 30 членів, з кожним місяцем число їх збільшувалось. Читальня встановила зв'язок з Михайлом Павликом. На одних із зборів, після заслухання промови Кирила Геника, було вирішено надіслати Михайлові Павлику десять доларів, щоб він «зайнявся вибранням відповідних книжок для поступу народа». При читальні діяла Українська народна бібліотека, названа на честь Великого Кобзаря.

Першого травня 1904 р. в залі читальні імені Тараса Шевченка було влаштоване свято на честь Великого Кобзаря. Через два тижні, 14 травня, у залі читальні була влаштована театральна вистава. Аматори ставили п'єсу Г. Цеглинського «Аргонавти». Це була перша українська театральна постановка [8, с. 175].

У жовтні 1906 р. було створено Товариство імені Тараса Шевченка. З ним об'єдналась читальня імені Кобзаря. При Товаристві Українська вільнодумна федерація влаштовувала театральні вистави. Тут же відбувся і перший з'їзд українських вчителів. Наукове товариство відкрило в своєму залі українсько-англійську школу для членів і прихильників товариства.

Чех Франтішек Доячек у листопаді 1905 р. започаткував у Вінніпегу «Руську книгарню», яка поширювала українські книжки, серед яких були твори Тараса Шевченка, Івана Франка, Юрія Федьковича, Василя Стефаника, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Михайла Павлика, Михайла Драгоманова. У 1914 р. в зв'язку із 100-річчям з дня народження Т. Шевченка «Руська книгарня» випустила серію книжечок — «Шевченківську бібліотеку». Окремим виданням вийшов «Кобзар» [8, с. 137].

Селяни-хлібороби, що осіли на фермах, ремісники, що осіли в містах, і робітники, — це ті категорії українського населення, що стали основою канадійських українців на початках їхнього поселення в Канаді. За ними пішли священики і вчителі, що виконували духовну місію, задовольняючи релігійні та культурно-освітні потреби для свого народу на новій землі. Нарешті появляються й перші українці з університетськими дипломами: учителі, лікарі, адвокати, агрономи, фармацевти, стоматологи: Орест Жеребецький, Григорій Новак, Ярослав Арсенич, Кирило Продан, Михайло Лазечко, Манолій Мігойчук. Постають дві головні церкви: греко-католицька і православна. Засновано товариства «Просвіта» і «Рідна школа», Інститути Петра Могили і Михайла Грушевського, учительський семінар в Прендоні, бурса ім. А. Коцка. Це ті перші шкільні заклади, де виховувались українські діти й молодь в Канаді [8, с. 182—183].

Українська спільнота в Канаді відзначила вікопомну подію — 120-ліття перебування на новій землі. 7 вересня 1891 р. селяни із села Небилів на Бойківщині Іван Пилипів та Василь Іілиняк прибули до порту Квебек, поклавши тим самим початок масовій українській еміграції до Канади.

Минали дні, місяці, роки. Справжня трудова еміграція західноукраїнських земель знайшла своє майбутнє у далекому заокеанському краї. Не розпорошилася нація, як дехто сподівався, а перенесла свої традиції, тепло рідного краю у далекі Землі, за океан.

Там функціонують численні українські музеї, бібліотеки й архіви. Зокрема, в Саскатуні — Український музей Канади з філіалами в Едмонтоні, Вінніпезі й Торонто; у Вінніпезі — Український культурний та освітній центр; в Едмонтоні — Український канадський архів та Музей Альберти. Кілька аналогічних закладів є при двох релігійних конфесіях. Українські фонди є в Національному музеї людини й Національному архіві Канади в Оттаві. Неподалік Едмонтона 1976 р. відкрито етнографічний музей «Культурна спадщина українського села» [4, с. 68].

Зараз у Канаді виходить понад 20 україномовних газет. Найбільш популярні з них: «Український голос», «Канадійський фермер», «Вільний світ», «Гомін України», «Новий шлях» «Українські вісті». Товариство об'єднаних українців Канади видає газету «Життя і слово». Діють кілька українських видавництв: «Гомін України», «Добра книжка», «Нові дні», «Новий шлях», наукові видавництва при Торонтському університеті та Канадському інституті українських студій тощо.

Помітне місце у науковому житті Канади займають українські вчені. У дванадцяти університетах читаються курси з українiстики. Із 1977 р. при Альбертському університеті діє Канадський інститут українських студій, яким упродовж десятиліть керував відомий історик, доктор Богдан Кравченко. Інший центр українознавства заснований у березні 1979 р. при Торонтському університеті.

На завершення слід підкреслити, що незнищенність українського етносу могутньо проявилася в еміграції. Взявши із собою духовну самобутність батьківського краю, українець плекав його на чужині. Більшу увагу традиціям приділяла трудова сільська еміграція як творець і носій етнокультурних традицій, які започаткували в Канаді Іван Пилипів та Василь Іілиняк.

Розповідь про перших українських поселенців, які виїхали у далекий світ — за океан — хочеться закінчити словами поета Миколи Тарновського [4, с. 71—72]:

Вас не забудуть люди у віках,
Згадають тепло вас колись онуки,
Що ви так славно прокладали шлях,
Що здобували все це ваші руки!
Хвала за світлий подвиг трудовий,
Хвала за працю, хай лунає тричі!
Держіть високо прапор бойовий
Борці, творці, славетні будівничі!

1. *Білецький Л.* В своїй хаті своя правда і сила і воля / Л. Білецький // Літопис Українсько-Канадійського 60-ліття. Пропам'ятна книга Українського Народного Дому в Вінніпегу. — Вінніпег, 1951. — С. 3—24.
2. *Бордуляк Т.* Бузьки / Т. Бордуляк // Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). — К. : Наукова думка, 1989. — С. 239—241.
3. *Василечко Л.А.* Літопис Ціневи: Минуле і сьогодення / Л.А. Василечко. — Львів : Тиса, 2009. — 190 с.
4. *Василечко Л.* У далекий світ — за океан / Л. Василечко // Берегиня. 2011. — № 3. — С. 59—72.
5. З гір Карпатських: Українські народні пісні-балади. — Ужгород : Карпати, 1981. — 464 с.
6. Західноканадський збірник. Частина друга / упорядкував Яр Славутич. — Едмонтон, 1975. — 383 с.

7. *Кравчук П*. На канадській землі / П.І. Кравчук. — Львів : Кн.-журн. вид-во, 1963. — 394 с.
8. *Марунчак М*. Історія українців Канади / М. Марунчак. — Вінніпег, 1991. — Т. 1.— 463 с.
9. *Осадчук С.І*. Колиско моя, Небилове рідний… / С.І. Осадчук. — Брошнів : Таля, 2007. — 86 с.
10. *Рильський М.Т*. Українцям Канади / М.Т. Рильський // Вибрані твори : у 2 т. — К. : Українська енциклопедія, 2005. — Т. 2. — С. 320—321.
11. *Славутич Яр*. Туга (І. Пилипів. 1891 р.) / Яр Славутич // Зібрані твори: 1938—1978. — Едмонтон, 1978. — 408 с.
12. *Славутич Яр*. Пам'яті перших українських поселенців / Яр Славутич // Зібрані твори: 1938—1978. — Едмонтон, 1976. — 408 с.
13. Співанки-хроніки. — К. : Наукова думка, 1972. — 557 с.
14. *Стефаник В*. Для дітей / В.С. Стефаник // Громадський голос. — 1899. — 24 квітня.
15. *Стефаник В*. Камінний хрест / В.С. Стефаник // Кленові листки. Новели. — К. : Дніпро, 1966. — 277 с.
16. Сторіччя українського поселення в Канаді. — Вінніпег, 1991. — 131 с.
17. *Франко І*. Лист із Бразілії / І. Франко // Франко І.Я. Твори : в 3 т. — К. : Наукова думка, 1991. — Т. 1. — С. 226—229.
18. *Франко І*. Коли почуєш,як в тиші нічній… / І. Франко // Франко І.Я. Твори : в 3 т. — К. : Наукова думка, 1991. — Т. 1. — С. 224.
19. *Чоповський В.Ю*. Культурно-освітня діяльність українських січових стрільців / В.Ю. Чоповський // Народна творчість та етнографія. — 1992. —№ 3. — С. 8—18.
20. *Чоповський В.Ю*. Бойківщина: відгомін століть: Минуле і сучасне Бойківського краю / В.Ю. Чоповський. — Львів, 2009. — 225 с.

Vasyl Chopovsky

«OH BROTHER, ARE YOU LISTENING…»
(In 120th anniversary of Ukrainian settlement in Canada)

The article has brought a narration on life and creative activities by Canadian Ukrainians since the time of their settlement in the late XIX c. The author has paid especial attention upon revitalizing of national traditions and native language as well as of spiritual historio-cultural heritage of Ukraine by Ukrainian citizens of Canada.

Keywords: Canada, Galicia, Ukrainian emigration, Galicians, settlements, M. Pylypiv, V. Ilyniak, Yar Slavutych

Василий Чоповский

«СЛЫШИШЬ, БРАТ МОЙ...»
(К 120-летию украинского поселения в Канаде)

В статье рассказывается о жизни и творческой деятельности канадских украинцев со времени их поселения в конце XIX ст. Автор обращает внимание на возрождение украинскими гражданами Канады национальных традиций, родного языка, духовного и историко-культурного наследия Украины.

Ключевые слова: Канада, Галичина, украинская эмиграция, галичане, поселения, М. Пылыпив, В. Илыняк, Яр Славутич.

Ольга БОСА

ГОСПОДАРСЬКИЙ ДОСВІД ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ З НАДСЯННЯ, ХОЛМЩИНИ, ПІДЛЯШШЯ І ЛЕМКІВЩИНИ: ДЖЕРЕЛА ТА ІСТОРІОГРАФІЯ

У статті аналізуються джерела та дослідження, які стосуються традиційної господарської діяльності переселенців Надсяння, Холмщини, Підляшшя і Лемківщини, особливостей їх трансформації, адаптації в нових умовах проживання. Аналіз наукової літератури дає нам підстави стверджувати, що в українській етнологічній науці достатня увага приділялась лише вивченню традиційних занять, а низка питань, які пов'язані зі зміною у структурі різних галузей сільського господарства депортованих українців Надсяння, Лемківщини, Холмщини і Підляшшя потребують ще свого ґрунтовного вивчення.

Ключові слова: Надсяння, Холмщина, Підляшшя, Лемківщина, господарська діяльність, основні і допоміжні види занять, традиційна культура.

Буття українського народу нерозривно пов'язане з господарською діяльністю. Хліборобсько-тваринницькі заняття були основною формою життєдіяльності українців. Помітне місце займали також і допоміжні заняття. Разом з господарсько-виробничою традиційністю формувався їхній духовно-обрядовий світ, уявлення про знання і довкілля як симбіоз явищ матеріальної і духовної традиційної культури. Традиційні галузі господарства пройшли тривалий шлях свого становлення і розвитку.

Досвід, який накопичили в галузі господарської діяльності переселенці Надсяння, Холмщини, Підляшшя і Лемківщини на своїх етнічних теренах, внаслідок депортацій до Радянської України змушені були адаптовувати до нових умов життя, частково відмовлятися від окремих видів занять і господарських практик. Унаслідок відчутної зміни географічно-кліматичних умов, особливостей колективного господарювання та постійного втручання держави у розвиток сільського господарства ще більше поглиблювалась трансформація традиційної культури депортованих.

Етнографічні розвідки, які б стосувались вивчення специфічних аспектів досвіду традиційної господарської діяльності українців Надсяння, практично відсутні в українській історіографії. Проте в цілому в українській етнографічній історіографії цим питанням відводилась певна увага. В розділі праці М. Маркевича «Звичаї, повір'я, кухня і напої малоросіян» («Обычаи, повер'я, кухня и напитки малороссьян», 1860) подається широкий етнографічний матеріал про те, яку продукцію землеробства і тваринництва піддавали переробці та тривалому зберіганню [40]. Звертав на це увагу також відомий український етнограф П. Чубинський, який очолював Південно-Західний відділ Російського географічного товариства. Під його керівництвом постала семитомна праця «Праці етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Російський край» («Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край», 1872—1878). Цей вчений подає звичаї та обряди народного календаря, в якому знаходимо невеликі відомості про святкування «голодної куті» і Водохреща на Грубешівщині (Холмщина) [63]. У 1891 р. польський вчений О. Кольберґ видав працю «Перемишльщина» («Przemyskie»), присвячену Надсянню. В ній подаються загальні відомості про харчування місцевого населення, обжинки з текстами пісень тощо [70].

Загалом дев'яності роки XIX — початок XX ст. — це період продуктивного розвитку української гуманітарної науки. Літературне товариство ім. Шевченка, яке засноване ще 1873 р. і реорганізоване у 1892 р. у Наукове Товариство ім. Шевченка, згуртувало видатних українських вченихгуманітаріїв на чолі з Іваном Франком, Михайлом Грушевським, Володимиром Гнатюком і Федором Вовком. На початку XX ст. якісно новим етапом в українській етнографії стала діяльність Етнографічної комісії (далі ЕК) Наукового товариства імені Шевченка. На сторінках її серійного видання «Матеріали до українсько-руської етнології» публікувалися унікальні народознавчі матеріали з різних етнографічних районів Західної України. Матеріали про народну їжу та харчування публікувалися у виданнях ЕК. Важливою є стаття відомого дослідника В. Гнатюка «Народная пожива та спосіб її приправи в Східній Галичині», в якій є відомості про заготівлю продукції городництва, садівництва, тваринництва, місце, яке їм відводилося в народному харчуванні [13]. Також цей учений написав статтю про ткацтво у Східній Галичині, де досить змістовно описав це підсобне заняття [14]. Чимало важливих матеріалів опублікував І. Франко. Він записав та упорядкував три томи «Галицько-руських народних приповідок» (1901—1910), в яких відобразив різні аспекти життя людини, подав приповідки, присвячені різним знаряддям праці, переробці різноманітної продукції [12].

Експедиційні дослідження східної, центральної, південної України здебільшого проводив Ф. Вовк. На їх основі він видав у Петербурзі підсумкову працю «Етнографічні особливості українського народу» (1916), в якій представлені розділи про мисливство, рибальство, скотарство, хліборобство, описав знаряддя переробки зернових, способи зберігання зерна, гончарство, ковальство, боднарство, ткацтво, а в розділі про поживу подав короткі відомості про заготівлю овочів і відзначав зміни, які відбулись у споживанні м'ясо-молочної продукції українцями впродовж пів, чи навіть одного століття. Це був загальний огляд по українських землях [10].

В 10-х рр. XX ст. в «Матеріалах до українсько-руської етнології» далі публікувалися матеріали про народне харчування різних українських земель. Стаття О. Яворського була присвячена харчуванню у Горлицькому повіті [65]. Цікаві відомості наводились про зберігання і заготівлю різноманітної продукції землеробства, скотарства. До етнографічного вивчення українців долучився також створений у 1924 р. у Львівському університеті так званий Етнографічний заклад, який очолював польський етнограф А. Фішер. Цей дослідник написав етнографічний нарис «Русини» («Rusini», 1928), в якому в загальних рисах описав етнографію західноукраїнських земель. У згаданій праці є також відомості про знаряддя переробки зернових, господарські будівлі, про те, яку овочеву та ягідну продукцію піддавали сушінню, квашенню [73]. Працював також в цій установі Я. Фальковський, який разом з В. Пашницьким видав досить помітну працю міжвоєнного періоду «На лемківсько-бойківському пограниччі: етнографічний нарис», де подавалося багато нової інформації про землеробську культуру Лемківщини [72].

Ці ж питання у книзі «Сільське господарство Галицько-Волинських земель» висвітлює Є. Храпливий. Він наводить широкі статистичні відомості про вирощування різних хліборобських культур, плекання сільськогосподарських тварин у різних етнографічних районах українських земель у складі Польщі [60, 61, 62].

Цікавими для етнологів є матеріали української преси першої половини XX ст., а саме місячник «Український город і дріб», який виходив у Стрию протягом 1934—1937 рр. Це спеціальне видання присвячувалось проблемам городництва і садівництва, а також матеріали часопису «Сільський господар», який подавав різноманітну інформацію про різні аспекти сільського господарського життя. Наприклад, висвітлені статті «Збір і переховування овочів» [4], «Квашення капусти на зиму» [48], «Переховування городини через зиму» [55].

В 30—40 рр. XX ст. вивченням матеріальної культури Лемківщини займався Юліан Тарнович [53], звичаї та вірування свого краю описував парох сіл Милик, Щавник та Андріївна отець Іван Буґера [5].

Варто зауважити, що в 60-х рр. XX ст. у Польщі виходило періодичне видання «Наше слово», де містилось чимало статей, присвячених традиційній культурі лемків [22, 58, 59]. У праці «Угнів і Угнівщина» зібрано значний матеріал про звичаї,

календарні свята, їх особливості та відзначення обжинків в Угнові [42, 43].

У 1964 р. вийшла фундаментальна робота «Народи зарубіжної Європи // Народи світу: Етнографічні нариси» («Народы зарубежной Европы // Народы мира: Этнографические очерки»), в якій наводилися відомості про господарську діяльність в деяких слов'янських народів [39].

Того ж року посмертно вийшла у світ праця О. Кольберґа, присвячена Холмщині «Холмщина» («Chelmskie»), в якій на фоні загальної етнографічної інформації описувались землеробські знаряддя праці переробки зернових (ступи, жорна), дерев'яний і глиняний посуд, ткацтво, годівлю худоби, дожинки [69].

В діаспорі вийшла книга В. Грабця про с. Нове Село Любачівського повіту, в якому автор подає детально інформацію про народне господарство, хатнє приладдя для мелення муки і виробу з круп, господарські знаряддя праці чоловіків, жінок, механічні знаряддя, господарський побут впродовж року, про урочисті церковні свята [20].

У 1971 р. група вчених-етнологів В. Горленко, І. Бойко, О. Куницький видали колективну монографію «Народна землеробська техніка українців», в якій звернули велику увагу на знаряддя молотьби, первинної переробки харчових продуктів в Україні, а також на різні назви компонентів сільськогосподарських знарядь, які побутували в різних етнографічних регіонах [18]. 1972 р. була перевидана праця О. Кольберґа, присвячена Сяноччині і Кросненщині, в якій є відомості про посіви, рибальство, господарські будівлі, що призначались для обмолоту зернових культур, про посуд, в якому зберігали продукцію, промисли, ремесла, дожинки, землеробство, розведення тварин [71].

У праці «Хліборобська поезія слов'ян» Ю. Круть аналізує зв'язок землеробської поезії з відповідними обрядами та звичаями [31].

Вагомим внеском у дослідження культури лемків є праці Івана Красовського, який не лише досліджував традиційну культуру лемків [26, 28], але й у загальних рисах проаналізував трансформації, які відбувалися в господарській діяльності лемків в Радянській Україні [25].

Загальний огляд заготівлі продуктів харчування в селянських господарствах України міститься в роботі «Українська народна кулінарія» (1977) Л. Артюх [3]. Згодом вийшла праця Т. Гонтар «Народне харчування українців Карпат» (1979), в якій більш детально описано знаряддя переробки харчових продуктів, переробку овочів, ягід, грибів, фруктів населенням гір, переробку м'яса, сала, молока, є відомості про посуд, домашнє начиння для зберігання, продуктів [16].

Заслуговує на увагу праця академіка НАН України С. Павлюка «Народна агротехніка українців Карпат другої половини XIX — початку XX ст.» (1986), в якій детально розкриті землеробська культура горян (система землеробства, способи удобрення землі, технологія обробітку грунту, способи та строки сівби, догляд за рослинами в період вегетації, жнива, традиційні знаряддя обробітку ґрунту, ручні знаряддя обробітку землі, знаряддя збирання врожаю та обмолоту зернових культур [41]. У середині 80-х рр. вийшла друком колективна монографія «Етнографія Києва та Київщини: традиції і сучасність». В одному з розділів Лідія Артюх «Їжа та харчування Київської Русі» здійснила ретроспективний аналіз питань, пов'язаних з поширенням молочних продуктів за часів Київської Русі [2]. Матеріали про тривале зберігання, переробку сільськогосподарської продукції білорусів, росіян, українців головним чином ґрунтуються на дослідженнях колективної монографії «Етнографія східних слов'ян. Нариси традиційної культури» («Этнография восточных славян. Очерки традиционной культуры»), що появилася у 1987 році [64].

В історико-мемуарній праці «Надбужанщина...» (1986) зафіксовані спогади про деякі села Холмщини, в яких описується асортимент вирощуваних культур та розведення тварин в сільських господарствах [38]. Цього ж року опублікований збірник спогадів і матеріалів «Ярославщина і Засяння», ред.-упор. М. Семчишин, де в споминах про села цих країв черпаємо фрагментарно інформацію про господарську діяльність [67].

1988 р. в діаспорі вийшов друком збірник «Лемківщина. Земля-люди-історія-культура», присвячений етнографії цих земель. Щодо півночі Лемківщини — описуються рільничі знаряддя, пастирство, народні промисли (обробка вовни, волокна, каменярство, різьба, плетіння), обжинки. Про південь Лемківщини є розділи про скотарство, збиральни-

цтво, мисливство, рибальство, землеробство, ткацтво, народні промисли і ремесла [34]. Цього ж року опублікована праця про село Лази на Ярославщині, де автор подає коротко інформацію про заняття мешканців села, святкування різних свят [37].

З 1991 р. видається в Польщі журнал «Над Бугом і Нарвою», де публікуються різного роду матеріали щодо господарської діяльності і хліборобські, скотарські звичаї підляшиків [8, 46].

Значну увагу на господарські будівлі для зберігання продуктів сільського господарства звернув у своїй монографії Р. Сілецький «Сільське поселення та садиба в Українських Карпатах XIX — поч. XX ст.», що вийшла друком у 1994 р. [51]. В роботі Г. Горинь «Громадський побут сільського населення Українських Карпат (XIX — 30-ті роки XX ст.)», що була видана у 1993 р., аналізуються традиції і форми колективної допомоги при різних видах господарських робіт (копанні картоплі, чищенні кукурудзи, шаткуванні капусти та ін.) горян [17]. Так само М. Тиводар у своєму дослідженні «Традиційне скотарство українських Карпат другої половини XIX — першої половини XX ст.: Історико-етнологічне дослідження» навів широкий змістовний матеріал про цей вид господарських занять, а також звичаї та обряди, пов'язані з ним, заготівлі і зберігання молочних продуктів у горян [54].

Широкий матеріал публікує Ю. Гаврилюк про етнографічно-фольклористичну характеристику Підляшшя [68].

Вже в умовах державної незалежності України були опубліковані важливі колективні праці «Холмщина і Підляшшя» (К., 1997) [57], «Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження» (Львів, 1999; 2002. — Т. 1—2) [35], де в першій з них вміщено значні матеріали про основну господарську діяльність (але це не є досить докладне дослідження), а в другій з них детально описано основні господарські заняття лемків та різні види допоміжних занять, а також підсобні промисли та ремесла.

Петро Левко описав звичаї та обряди с. Вербиця колишнього Рава-Руського повіту [33].

Дві статті, що стосуються заготівлі, збереження і використання сільськогосподарської продукції, зокрема В. Горленка [19] та Л. Артюх [1], вміщені в узагальнюючій праці «Українці. Історико-етнографічна монографія», що вийшли друком 1999 р.

Цінні дослідження з української етнології публікуються Інститутом народознавства НАН України у Львові в ілюстрованому етнографічному журналі «Народознавчі зошити». Велику зацікавленість викликає стаття Р. Радовича [45] про заготівлю, зберігання сільськогосподарських продуктів. Варто відзначити статтю К. Кутельмаха про вивчення спасової бороди — важливого елементу жниварської обрядовості [32].

У 2000 р. О. Попко опублікував працю також про холмське село Степанковичі [44]. На початку XXI ст. вийшло друком науково-популярне видання, рукопис книги Василя Бородача «На грані двох світів» — розповідь про історичний розвиток Чесанівщини-Любачівщини, в якому є матеріал про сільські ремесла та промисел, природу та тваринний світ цього краю [6].

Цінний етнографічний матеріал із цієї тематики періодично публікується у Наукових зошитах історичного факультету Львівського національного університету імені І. Франка [15].

У 2002 р. вийшов третій том збірника «Депортації. Західні землі України кінця 30-х — початку 50-х рр. Документи, матеріали, спогади», де опубліковані спогади депортованих українців з Надсяння, Лемківщини, Холмщини та Підляшшя. Крім цього, тут зустрічаємо фрагментарно матеріали про традиційну господарську діяльність цих країв [21].

2003 р. опублікована стаття Г. Виноградської, присвячена історіографії історичних, етнологічних досліджень питань, пов'язаних з переддепортаційними і післядепортаційними процесами в середовищі переселенців з Надсяння [7].

У праці «Різдво на Лемківщині», що вийшла в світ в Інституті народознавства НАН України в 2004 р., описуються хліборобські і скотарські мотиви на Різдво [47]. Ще глибше ця тема опрацьована у монографії М. Горбаль, надрукованій в момент підготовки нашої статті до друку[1]. У свою чергу Н. Козій здійснив аналіз господарської діяльності міщан Олешич з другої половини XVI — по середину XX ст. [24].

Охарактеризував звичаї та свята с. Ямна Перемишльського краю Й. Свинко, де знаходимо матеріали по хліборобській і скотарській обрядовості [49].

[1] *Горбаль М.* Різдвяна обрядовість Лемківщини: семантика, типологія, етнічний контекст / Марія Горбаль. — Львів: Інститут народознавства НАН України. — 200 с.

Питання трансформації традиційного господарського досвіду переселенців Надсяння, Холмщини, Підляшшя, Лемківщини, які проживають на теренах сучасної України, є малодослідженими. Важливим є збірник наукових праць «Українці Холмщини і Підляшшя», зокрема стаття Л. Семенюк, де авторка подає матеріали хліборобської та скотарської обрядовості, зібрані з розповідей українців-переселенців старшого покоління останніх років [50].

Андрій Кривуцький і Роман Шагала в спогадах про село Аксманичі Перемишльського повіту, описують заняття мешканців села, а також заборони, які стосувались господарської діяльності під час німецької окупації [30].

Фрагментарно можна почерпнути інформацію про традиційну господарську діяльність і життя на новому місці переселенців Надсяння можемо у виданнях суспільно-культурних товариств «Любачівщина» (літературно-художнє видання «Вісник Любачівщини»), «Надсяння» та ін. Юрій Стадник характеризує оглядово основні заняття жителів с. Дахнова Любачівського повіту, господарські знаряддя, які мали в господарствах [52]. Стефан Вовк подає інформацію про хліборобські і скотарські мотиви на Різдвяні свята у с. Махнові на Любачівщині [9]. В праці Івана Ждана викладено матеріал про ткацтво, торгівлю домашніми виробами, яку худобу утримували в господарстві, господарські роботи села Синявки Любачівського повіту [23]. Фрагментарно окреслено основні заняття мешканців села Радруж Любачівщини [66]. Від І. Вороб ля почерпуємо матеріал про рибальство, збиральництво в с. Слобода Ярославського повіту [11], інформації зі с. Прісся на Любачівщині доповнюють відомості про природньо-географічні умови Надсяння [36].

Сприянням товариства «Надсяння» вийшла праця В. Ференца, вихідця з Радимна, де представлені спогади про звичаї та обряди цього містечка, умови перших років життя на новому місці, облаштування в с. Олександрівці на Волині, потім в с. Кривчицях поблизу Львова [56].

У середині 2000-х рр. опубліковано матеріал про традиційну культуру лемків Ясельського повіту і стисло окреслено зміни в їх господарській діяльності та обрядовості в умовах Підрадянської України та за часів її незалежності [29]. І. Красовський у праці про с. Дошно Сяноцького повіту широко представив матеріали про культурно-господарське життя цього куточка лемківського краю [27].

Таким чином, основну увагу вчені приділяли вивченню традиційної культури українців Надсяння, Холмщини, Підляшшя і Лемківщини. А господарська діяльність переселенців другої половини XX ст. — початку XXI ст. представлена досить фрагментарно в етнографічних джерелах та історіографії. Саме тому трансформація традиційної господарської культури депортованих є досі малодослідженим явищем в етнографічній науці.

1. *Артюх Л.* Народне харчування, їжа, кухонне начиння / Лідія Артюх // Українці. Історико-етнографічна монографія : у 2-х кн. — Опішне : Українське народознавство, 1999. — Кн. 2. — С. 121—138.
2. *Артюх Л.Ф.* Їжа та харчування в Київській Русі / Л.Ф. Артюх // Етнографія Києва та Київщини: традиції і сучасність. — К. : Наукова думка, 1986. — С. 65—83.
3. *Артюх Л.Ф.* Українська народна кулінарія (історико-етнографічне дослідження) / Л.Ф. Артюх. — К. : Наукова думка, 1977. — 156 с.
4. *Бардега М.* Збір і переховування овочів / Михайло Бардега // Сільський господар. — Львів, 1927. — Ч. 17 (1 вересня). — С. 202—203.
5. *Бугера І.* Звичаї та вірування Лемківщини / Іван Бугера. — Львів : Наш Лемко, 1939. — 40 с.
6. *Бородач В.* На грані двох світів / Василь Бородач. — Львів : Каменяр, 2001. — 240 с.
7. *Виноградська Г.* Етнокультурна інтеграція переселенців з Надсяння на території західних областей України: історіографія питання / Галина Виноградська // Наукові записки Івано-Франківського краєзнавчого музею. — Вип. 7—8. — Івано-Франківськ : Місто НВ, 2003. — С. 151—157.
8. *Вишенко Л.* Різдвяні звичаї на Підляшші / Людмила Вишенко // Над Бугом і Нарвою. — 1992. — № 3 (4). — С. 20.
9. *Вовк С.* Зимові свята в Махнові / Стефан Вовк // Вісник Любачівщини. — Вип. 2. — Львів, 1996. — С. 36—39.
10. *Вовк Хв.* Етнографічні особливості українського народу / Хведір Вовк // Студії з української етнографії та антропології. — К. : Мистецтво, 1995. — 335 с. ; іл.
11. *Воробель І.* Книжка про село Слобода на Закерзонні / І. Воробель // Вісник Любачівщини. — Львів, 2003. — Вип. 8. — С. 59—60.
12. Галицько-руські народні приповідки: у 3-х т. / зібрав, упоряд. і пояснив др. Іван Франко; 2-е вид. — Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. — Т. 2. — 818 с. ; Т. 3. — 699 с.

13. *Гнатюк В.* Народная пожива та спосіб її приправи у Східній Галичині / Володимир Гнатюк // Матеріяли до українсько-руської етнольоґії. — Львів, 1899. — Т. 1. — С. 96—110.
14. *Гнатюк В.* Ткацтво у східній Галичині / Володимир Гнатюк // Матеріяли до української етнольоґії. — Львів, 1900. — Т. 3. — С. 12—26.
15. *Годованська О.* Селянське городництво і садівництво в Галичині в 20—30-х рр. XX ст. / Оксана Годованська // Наукові зошити історичного факультету Львівського національного університету імені І. Франка. Зб. наукових праць. — Львів : ЛНУ, 2003. — Вип. 5—6. — С. 106—112.
16. *Гонтар Т.О.* Народне харчування українців Карпат / Т.О. Гонтар. — К. : Наукова думка, 1979. — 140 с.
17. *Горинь Г.* Громадський побут сільського населення Українських Карпат (XIX — 30-ті роки XX ст.) / Ганна Горинь. — К. : Наукова думка, 1993. — 199 с.
18. *Горленко В.Ф.* Народна землеробська техніка українців (історико-етнографічна монографія) / Горленко В.Ф., Бойко І.Д., Куницький О.С. — К. : Наукова думка, 1971. — 164 с.
19. *Горленко В.Ф.* Сільськогосподарські знаряддя та способи праці / Володимир Горленко // Українці: Історико-етнографічна монографія у 2-х кн. — Опішне : Українське народознавство, 1999. — Кн. 1. — С. 252— 278.
20. *Грабець В.* З бувальщини Нового Села коло Чесанова в Галичині 1826—1944 / Василь Грабець ; Наукове товариство ім. Шевченка. Український архів. — Т. XVIII. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1967. — 103 с.
21. Депортації. Західні землі України кінця 30-х — початку 50-х рр. Документи, матеріали, спогади : у 3 т. — Т. 3. Спогади / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України ; відп. ред. Ю. Сливка. — Львів, 2002. — 418 с.
22. *Добрянська І.* Нариси про матеріальну і духовну культуру лемків / Ірина Добрянська // Наше слово. — Варшава, 1963. — № 51. — С. 5 ; № 52. — С. 5.
23. *Ждан І.* Стежками прадідівської землі / Іван Ждан // Вісник Любачівщини. Вип. 4. — Львів, 2000. — С. 4—14.
24. *Козій Н.* Краяни в Олешичах. Етнографічний нарис / Нестор Козій. — Львів, 2004. — 212 с.
25. *Красовський І.* Зміни в матеріальній культурі лемків на Радянській Україні / Іван Красовський // Наше слово. — Варшава, 1975. — № 8. — С. 5 ; № 9. — С. 5.
26. *Красовський І.* Матеріальна культура лемків / Іван Красовський // Наше слово. — Варшава, 1974. — № 31. — С. 5 ; № 32. — С. 5.
27. *Красовський І.* Село Дошно — колиска мого дитинства / Іван Красовський. — Львів : Українські технології, 2006. — 156 с.
28. *Красовський І.* Сільськогосподарська техніка лемків / Іван Красовський // Наше слово. — Варшава, 1974. — № 45—50.
29. *Красовський І.Д.* Незабутня Лемківщина у верхів'ї, ріки Вислоки… Нариси про лемківські села Святкову Велику, Святкову Малу (Святківку) Свіржову Руську, Котань і Крампну / Іван Красовський, Андрій Тавпаш. — Львів : Думка світу, 2004. — 160 с., іл.
30. *Кривуцький А.* Аксманичі. Село у Клоковицій парафії Перемишльського повіту / Андрій Кривуцький, Роман Шагала. — Львів : Друкарські куншти, 2010. — 328 с., іл.
31. *Круть Ю.З.* Хліборобська поезія слов'ян / Ю.З. Круть. — К. : Наука, 1971. — 259 с.
32. *Кутельмах К.* «Спасова борода» магія чи реальність? (Причинки до аграрних мотивів у календарних обрядах поліщуків) / Корнелій Кутельмах // Народознавчі зошити. — Львів, 1996. — № 2. — С. 118—125.
33. *Левко П.* Село Вербиця... Залишилася лиш смуга пам'яті / Петро Левко. — Львів, 1998. — 120 с.
34. Лемківщина. Земля — люди — історія — культура. — Т. 2. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1988. — 495 с.
35. Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження: в 2-х т. — Т. 1. Матеріальна культура / за ред. Ю. Гошка. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1999. — 360 с.
36. *Лещишин В.* Наше рідне село Пріся / Володимир Лещишин, Володимир Кравченко // Вісник Любачівщини. — Львів, 2003. — Вип. 8. — С. 44—49.
37. *Лозовський М.* Село Лази. Збірник історичних, археологічних, етнографічних нарисів та спогадів про село Лази на Ярославщині в Західній Україні / Мирон Лозовський // Наукове товариство ім. Шевченка. Український архів. — Т. 51. — Торонто ; Нью-Йорк ; Париж ; Сидней, 1988. — 192 с.
38. Надбужанщина, Сокальщина, Белзчина, Радехівщина, Камінеччина, Холмщина і Підляшшя: Історично-мемуарний збірник. Т. 1. Наукове товариство ім. Шевченка. Український архів. — Т. XLI. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1986. — 960 с.
39. Народы зарубежной Европы // Народы мира: Этнографические очерки / под редакцией С.А. Токарева, Н.Н. Чебоксарова. — М. : Наука, 1964. — Т. 1. — 1000 с.
40. Обычаи, повер'я, кухня и напитки малороссьян / составитель Н.А. Маркевич. Репринт. воспроизв. изд. 1860. — К. : Добровольное общество любителей книги УССР, 1991. — 174 с.
41. *Павлюк С.П.* Народна агротехніка українців Карпат другої половини XIX — початку XX ст. / С.П. Павлюк // Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1986. — 172 с.
42. *Петришин М.* Звичаї та обичаї і рокові свята в Угнові / Микола Петришин // Угнів і Угнівщина. Історично-мемуарний збірник. Наукове товариство ім. Шевченка.

Український архів. — Т. XVI. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1960. — С. 253—258.
43. *Петришин М*. Обжинки в Угнові / Микола Петришин // Угнів і Угнівщина. Історично-мемуарний збірник. Наукове товариство ім. Шевченка. Український архів. — Т. XVI. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1960. — С. 295.
44. *Попко О*. Було таке українське село. Історико-етнографічний нарис холмщанського села Степанковичі / Олександр Попко. — Тернопіль : Мандрівець, 2000 — 164 с.
45. *Радович Р*. Приміщення для зберігання коренеплодів на території Північного Прикарпаття / Роман Радович // Народознавчі зошити. — Львів, 1999. — № 3. — С. 384—386.
46. *Рижик Є*. «Косарі косять, а вітерець повиває». Жниварські пісні села Добрив ода / Єлизавета Рижик // Над Бугом і Нарвою. — 1992. — № 2 (3). — С. 12.
47. Різдво на Лемківщині. [Фольклорно-етнографічний збірник / автор-упорядник Марія Горбаль]. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. — 216 с.
48. *Романенко А*. Квашення капусти на зиму / А. Романенко // Сільський господар. — Львів, 1933. — Ч. 18 (15 вересня). — С. 296—297.
49. *Свинко Й*. Ямна: знищене село Перемишльського краю (історія, спогади) / Йосип Свинко. — Тернопіль : Підручники і посібники, 2005. — 192 с. — (Серія : Моє село. — Вип. 4).
50. *Семенюк Л*. Спадкоємність фольклорної традиції українців Холмщини і Підляшшя (на матеріалі записів народної обрядовості останніх років) / Лариса Семенюк // Українці Холмщини і Підляшшя: історична доля, духовна і матеріальна культура впродовж віків: Зб. наук. праць / упорядн. М.М. Кучерепа, Н.Г. Стащенко ; за заг. ред. М.М. Кучерепи. — Луцьк : Волинська обласна друкарня — РВВ Вежа Волин. націон. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. — С. 384—394.
51. *Сілецький Р*. Сільське поселення та садиба в українських Карпатах XIX — поч. XX ст. / Роман Сілецький. — К. : Наукова думка, 1994. — 140 с.
52. *Стадник Ю*. Історія передвоєнного Дахнова / Ю. Стадник // Вісник Любачівщини. — Вип. 2. — Львів, 1996. — С. 24—34.
53. *Тарнович Ю*. Матеріальна культура Лемківщини / Ю. Тарнович. — Краків : Українське видавництво, 1941. — 165 с.
54. *Тиводар М*. Традиційне скотарство українських Карпат другої половини XIX — першої половини XX ст.: Історико-етнологічне дослідження / М. Тиводар. — Ужгород : Карпати, 1994. — 560 с.
55. *Фацієвич О*. Переховування городини через зиму / Осип Фацієвич // Сільський господар. — Львів, 1931. — Ч. 21 (1 листопада). — С. 454—455.
56. *Ференц В*. Завжди вітер дув у очі... розповідь депортованого з Радимна / Володимир Ференц. — Львів : Растр-7, 2009. — 140 с.
57. Холмщина і Підляшшя: Історико-етнографічне дослідження / відп. ред. В. Борисенко. — К. : Родовід, 1997. — 383 с. ; іл.
58. *Хомик В*. Звичаї та обряди лемків / Василь Хомик // Наше слово. — Варшава, 1963. — № 15. — С. 5 ; № 23. — С. 5.
59. *Хомик В*. Обжинки на Лемківщині / Василь Хомик // Наше слово. — Варшава, 1962. — № 29. — С. 5; № 30. — С. 5.
60. *Храпливий Є*. Окопові ростини / Євген Храпливий // Сільське господарство Галицько-Волинських земель. — Львів : Накладом фонду «Учітеся брати мої», 1936. — С. 121—144.
61. *Храпливий Є*. Плекання сільськогосподарських тварин / Євген Храпливий // Сільське господарство Галицько-Волинських земель. — Львів : Накладом фонду «Учітеся брати мої», 1936. — С. 27—59.
62. *Храпливий Є*. Сади та городи / Євген Храпливий // Сільське господарство Галицько-Волинських земель. — Львів : Накладом фонду «Учітеся брати мої», 1936. — С. 199—219.
63. *Чубинський П.П*. Календарь народних обычаев и обрядов / П.П. Чубинський. — К. : Музична Україна, 1993. — 80 с.
64. Этнография восточних славян. Очерки традиционной культуры / ответ. ред. К.В. Чистов. — М. : Наука, 1987. — 560 с.
65. *Яворський О*. Народня пожива у Горлицькім повіті (Лемківщина) / О. Яворський // Матеріяли до української етнольогії. — Львів, 1918. — Т. 18. — С. 6—12.
66. *Ярема І*. Життя радружців у рідному селі / Іван Ярема, Петро Сапрун, Семен Ярема // Вісник Любачівщини. — Львів, 2001. — Вип. 5. — С. 23—30.
67. Ярославщина і Засяння. 1031—1947. Історично-мемуарний збірник / ред.-упоряд. М. Семчишин ; Наукове товариство ім. Шевченка. Український архів. — Т. XLII. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1986. — 798 с.
68. Hawryluk J. Ruś Podlaska. Podlasie w opisach romantyków / wyboru dokonał i opracawał Jerzy Hawryluk / Jerzy Hawryluk. — Bielsk Podlaski : Zarząd Główny Związku Ukraińców Podlasia, 1995. — 148 s.
69. *Kolberg O*. Chełmskie / Oskar Kolberg // Dzieła wszystkie. — Wrocław ; Poznań : [Б. в.], 1964. — Т. 33. — Część 1. — 372 s.
70. *Kolberg O*. Przemyskie / Oskar Kolberg // Dzieła wszystkie. — Wrocław ; Poznań : [Б. в.], 1964. — Т. 35. — 244 s.
71. *Kolberg O*. Sanockie-Krośneńskie / Oskar Kolberg // Dzieła wszystkie. — Wrocław ; Poznań : [Б. в.], 1972. — Т. 49. — Część 1. — 552 s.
72. *Falkowski J*. Na pograniczu łemkowsko-bojkowskim: zarys etnograficzny / Falkowski J., Pasznycki B. — Lwów : nakł. Towarzystwa Ludoznawczego, 1935. — 128 s.
73. *Fischer A*. Rusini. Zarys etnografji Rusi / Adam Fischer. — Lwów ; Warszawa ; Kraków : Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolinskich, 1928. — 192 s.

Olha Bosa

ON TRADITIONAL HOMESTEAD EXPERIENCE BY RE-SETTLERS FROM SAN BASIN, LEMKO LAND, CHELM REGION AND PIDLISSIA AREA: TO HISTORIOGRAPHY OF A PROBLEM

The article brings review of source materials and studies concerned of traditional economic activities by Ukrainian population re-settled from San Basin, Lemko land, Chelm region and Pidlissia area as well as some peculiarities of transformations in the ways of living and adaptation under new socio-cultural conditions. Analyses in scientific publications enables us to state that in Ukrainian ethnological literature quite sufficient attention had been paid to the studies of traditional activities only, while rather wide range of problems connected with structural changes in different branches of farming of the Ukrainians deported from San Basin, Lemko land, Chelm region and Padlissia area still remains in need of substantial research-works.

Keywords: San Basin, Chelm region, Pidlissia area, Lemko land, economic activity, principal and auxiliary types of activities, traditional culture.

Ольга Боса

ХОЗЯЙСТВЕННЫЙ ОПЫТ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ ИЗ НАДСЯНЬЯ, ХОЛМЩИНЫ, ПОДЛЯШЬЯ И ЛЕМКОВЩИНЫ: ИСТОЧНИКИ И ИСТОРИОГРАФИЯ

В статье анализируются источники и исследования, касающиеся традиционной хозяйственной деятельности переселенцев Надсянья, Лемковщины, Холмщины и Подляшья, особенности их трансформации, адаптации в новых условиях. Анализ научной литературы дает нам все основания утверждать, что в украинской этнологической науке достаточное внимание уделялось лишь изучению традиционных занятий, а ряд вопросов, связанных с изменениями в структуре разных отраслей сельского хозяйства депортированных украинцев Надсяння, Лемковщины, Холмщины и Подляшья, требуют еще основательного изучения.

Ключевые слова: Надсянье, Холмщина, Подляшье, Лемковщина, хозяйственная деятельность, основные и вспомогательные виды деятельности, традиционная культура.

Марія ГОРБАЛЬ

СЮЖЕТИ ЛЕМКІВСЬКИХ РІЗДВЯНИХ ЛЕГЕНД ТА ПЕРЕКАЗІВ. ЇХ МІЖЕТНІЧНЕ ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ

У статті аналізуються різдвяні сюжети легенд та переказів, розповсюджені на Лемківщині. Виводяться такі теми, як звіриний епос, рослинна тематика, дива Різдвяної ночі і їх поширення поміж бойками, гуцулами, в Галичині, а заразом і серед молдаван та словаків. Автор доходить висновку, що взаємопроникнення цих сюжетів відбувалося між народами, які не мали своєї державності (українцями і словаками), однак між поневоленим народом та народом-поневолювачем таких культурних взаємовпливів дуже мало або їх немає зовсім.

Ключові слова: різдвяні легенди, перекази, звіриний епос, рослинна тематика, дива Різдвяної ночі, культурний взаємозв'язок.

Українська різдвяна фольклорна традиція своїми коренями сягає прадавніх часів. Особливо простежується локальна близькість фольклору населення Східних Карпат: лемків, бойків, гуцулів. Разом з тим, територіально Лемківщина безпосередньо межувала зі словаками, поляками, угорцями, румунами й молдаванами, і внаслідок тривалого історичного, господарського й культурного взаємозв'язку між тими народами були також тісні етнокультурні контакти, які сприяли взаємопроникненню, взаємозасвоєнню і трансформації явищ традиційної культури. Ці спільні елементи дуже чітко простежуються на прикладі як самої традиційної різдвяної обрядовості, так і усної народної творчості, присвяченої цій тематиці, зокрема різдвяним легендам та переказам, що ми і хочемо проаналізувати.

Конкретно аналізом розповсюдження сюжетів різдвяних казок, легенд та переказів в Україні та поза її межами, за відомостями автора цієї статті, навряд чи хто займався. Дотичність до цієї теми можна проглядати у працях І.П. Березовського [1], І. Хланти [22], Л.Ф. Дунаєвської та О.М. Таланчука [6], Г.О. Булашева [3]. І вже прямі аналогії наша тема має із працями Г. Нудьги [16], однак учений досліджує стан розповсюдження української думи і пісні в світі, ми ж — різдвяного сюжету легенди, казки і переказу.

Виклад нашої теми розгортається у такій площині: фіксація певного різдвяного сюжету на території Лемківщини та повторюваність його в обрядовості контактуючих етносів та субетносів. Отже, метою нашого дослідження є фіксація різдвяних сюжетів у легендах та переказах населення Лемківщини та інших народів. Зважаючи на те, що обсяг статті не дає можливості розглядати усіх фольклорних різдвяних сюжетів (це могло б розвинутися у велику монографію), ми обмежимося кількома прикладами.

Джерелом нашої інформації є вітчизняні, зарубіжні видання та польові матеріали, записані впродовж 2000-х років.

Серед слов'янських народів, вочевидь, ще з часів праслов'янської єдності формувався так званий **звіриний епос.** Значний його пласт зафіксований в Карпатах і Прикарпатті. Це, зокрема, можна прослідкувати на **легенді про розмову худоби у Різдвяну ніч.** Один із варіантів того сюжету зафіксував дослідник лемківської обрядовості Любомир Тхір у статті «Різдвяні звичаї у Явірнику» — східна частина Лемківщини.

У Різдвяну ніч, як вірили лемки, худоба розмовляє з Богом. Але ніхто в цьому не хотів переконатись. Побутувала *легенда про господаря, який підслуховував розмову корів. Ці тварини говорили, що мають доброго пана, але не буде він довго жити. Господар так перейнявся почутим, що незабаром дійсно помер. Ось тому бояться підслуховувати розмову худоби* [21, с. 3]. Повір'я про розмову худоби у Святвечірню ніч зафіксував і Михайло Шмайда у монографії «А іші вам вінчую. Календарна обрядовість русинів-українців Чехо-Словаччини» — південна (Словацька) частина Лемківщини.

Господар перед Вечерею зайшов до комори і почув, як худоба розмовляє між собою, жаліючись на нього: "Він буде пити, їсти крачун, вшелияку страву, а нам наклав соломи» [23, с. 172].

Повір'я про те, що у Святвечірню ніч худоба розуміє людську мову і між собою розмовляє, засвідчуть респонденти з усіх регіонів Лемківщини[1]. Житель с. Кролик (північна Лемківщина) говорить, що «кожного дня, коли до стайні заходили годувати чи поїти худобу — чи то несли воду, чи сіно, чи паринку, — худоба не реагувала, стояли мовчки і не озиралась, а от саме у той вечір, тільки-но відчинили двері, — уся худоба повернула до дверей голови і приглушеним звуком замукала, немовби вітаючи нас, коли ми приходили годувати її крачуном з сіллю і часником та сіном». І сіно в жолоб накладали худобі в цей вечір не вилами, а руками[2].

Таку ж саму традицію накладання сіна не вилами, а руками (однак на Щедрий вечір) зафіксував на Покутті, в околиці Коломиї, О. Кольберг [25, s. 133].

У згаданих повір'ях чітко відбито сприйняття домашніх тварин як живих істот, близьких людині. Вони теж мали урочисто вечеряти, як і їхні господарі, отже, брати участь у святкуванні різдвяних свят. З-поміж усіх домашніх тварин винятком були свині. Їх погодували у свій час, а от під час ритуального обходу усієї худоби до свиней не заходили. Це пов'язано із біблійним переказом про оздоровлення двох гадаринських біснуватих (двох чоловіків, яких мучили біси)[3], внаслідок чого біси увійшли в свиней.

Легенду про розмову худоби у цей вечір знаходимо у збірнику «Казки та оповідання з Поділля в записах 1850—1860-х рр.» [7, с. 9]. Тут вона більш описовіша: «*В цей вечір і худоба, кажуть, говорить як християнин, тільки християнинові слухати не годиться. Але був, кажут, такий, що хтів таки чути, як то худоба говорит. От він засів коло свої обори та й слухає. Аж їден віл здихнув тяжко, та тяжко! А другій єго й питає: «А чого ти, брате, так тяжко здихаєш? «А як же не здихати, — каже той, — коли ми узавтра свого господаря повезем до гробу?!» Почув господар та до хати: «Жінко! Жінко! Дай білу сорочку!» Вбрався, і до рана Богови душу віддав. Прийшлося ховати, і якраз ті самі воли повезли єго до гробу*».

Аналогічні повір'я зафіксував і Й. Шнайдер на Гуцульщині [26, s. 27].

Про розмову тварин на Святий вечір вірять і гуцули в долині Сучави, а от гуцули в долині Черемоша знають, що худобина розмовляє на старий Новий рік, на св. Василія [8, с. 101]. За повір'ями гуцулів «...на Василі — як сі небо допре (відкриється. — *М. Г.*) — говорит усяка живина, уся твар Божа» [18, с. 25]. Це ж саме фіксує і В. Шухевич: «Аби маржина не скаржилася перед Богом, то з вечора обійдуть єї ладно, вичешуть та дають соли» [24, с. 201].

Ця ж легенда, про розмову худоби у Свят-вечірню ніч відома на Львівщині. А зафіксував її на теренах Галичини Я. Пастернак у дослідженні «Звичаї та вірування в с. Зіболках Жовківського повіту» [19, с. 329].

В гірських селах Старосамбірщини, як фіксує К. Кутельмах, вважали, що на Святий вечір «...*бик бика питат:*

— Ти ситий?

[1] Зап. від Барни Андрія Петровича, 1931 р. н., с. Радоцина (західна Лемківщина); Вавричин Марії Григорівни, 1937 р. н., с. Мшана (центральна Лемківщина); Когута Петра Михайловича, 1919 р. н., с. Ріпник Кросненського повіту (північна Лемківщина) та багато інших респондентів.

[2] Зап. від Бережного Петра Федоровича, 1926 р. н., с. Кролик, повіт Кросно.

[3] За Євангелієм від Матфея «Ісус Христос, проходячи повз тих двох чоловіків, наказав бісам покинути їх. Біси попросили, щоб Господь дозволив їм увійти в свиней. «Ідіть», —сказав Ісус, і свині, в яких вселилися біси, кинулись у море» [Мт. 9: 28—34]. За Євангеліями від Марка та Луки, — це вигнання бісів (легіону) з чоловіка, який жив у гробах, і втілення їх (бісів) у свиней [Мк. 5: 1—20; Лк. 8: 26—39].

— Ситий! Би такий мій ґазда бив ситий!» [11, с. 91].

Повір'я про розмову волів у святі вечори зафіксував той же дослідник і на Поліссі. Він зазначає, що селяни вже й 150 років тому боялися пізно ввечері заходити до хліва, аби мимохідь не почути неприємної для себе розмови, як віл волові скаржиться, що будуть змушені скоро везти свого господаря на кладовище [10, с. 495].

Отже, сюжетна лінія легенди про розмову худоби у Свят вечірню ніч зафіксована на такій території: уся Лемківщина — Поділля — Гуцульщина — Опілля — Покуття, тобто уся західна частина України.

Отець Іван Буґера у книжці «Звичаї та вірування Лемківщини» на основі різдвяних традицій сіл Милик, Андріївка і Щавник записав повір'я про **дива, які трапляються у Різдвяну ніч:** «*На Різдво хто в ночи стане о півночи і піде по воду, то як трафит в таку мінуту, то може принести вина. Одна дівка пішла по воду і до одного ведра набрала води, а до другого вина*» [2, с. 23].

Той самий сюжет абсолютно дослівно зафіксований у згаданому збірнику «Казки та оповідання з Поділля в записах 1850—1860-х рр.» [7, с. 9] в оповіданні «Багатий вечір». Окрім того, цей же сюжет зафіксований і в оповіданні Антона Лотоцького «Чудо з водою» [12]. Отже, виписується така сюжетна лінія: західна Лемківщина (нині територія Польщі) — Поділля, Опілля.

На цілій Південній Лемківщині побутувало повір'я про ***«Луцкин стілець»***, *за допомогою якого можна було побачити чарівниць (босорок). 26 грудня (13 грудня за ст. ст.) західна церква обходила свято Луції (Луцка). У цей день треба почати майструвати стілець, і впродовж 12 днів, аж до Вілії, робити його. Після Святої вечері на Всенічній літургії треба стати на нього, тоді можна бачити чарівниць (босорок). Правда, чарівниці могли жорстоко помститися такому чоловікові, коли він оприлюднив котрусь»* [14, с 292—293].

Загальнопоширеним на цій же території є те саме повір'я, із вплітанням елементів захисних сил маку: *мак охороняє таку людину, яка завдяки спеціально виготовленим нею стільчиком (майструвала його від Луції до Святого вечора або на Страсний четвер дев'ять разів посвяченим ножиком) впізнає всіх сільських відьом, які присутні в церкві на Різдвяній утреній відправі. Коли така людина поверталася додому, то, щоби охоронити себе від відьом, сипала за собою свячений мак, кажучи: «Жебы сте перше мак позбирали, а пак мя поїмали»* (с. Гаврянець) [4, с. 61].

Тему **погоні Іродових воїнів за Святою родиною**, її (Святої родини) пригоди, пов'язані із різноманітними чудами, розкриває західноукраїнський письменник кінця XIX ст. Роман Завадович у віршованій поемі «Погоня». Ця легенда, однак у розповідній формі, відома, за спостереженням автора цих рядків, по всьому Опіллі. Ця ж сюжетна лінія проходить і в оповіді «Чому керечун печуть?», зафіксованій на Закарпатті [9, с. 14]. (Проаналізувавши мову оповіді, можна дійти висновку, що вона належить до Закарпатської Лемківщини. — *М. Г.*). Ось як звучить ця оповідь:

На Святий вечір варять дванадцять страв. Скільки місяців у році — аби було на кодний місяць. І печуть керечун.

Керечун печуть, аби люди пам'ятали про чудо, яке сталося, коли Святий Йосиф з Дівою Марією і Сином Божим тікали до Єгипту.

Дорогу до Єгипту їм показував ангел, і від нього вони узнали, що близько погоня. А проходили вони через поле, на якому орав чоловік чотирма волами.

— *Боже, помагай!*

— *Дякую. І вам щасливо дорожити!*

— *Та що сієш?*

— *Мало вівса, мало жита, мало пшениці...*

— *Боже, помагай вшитко зорати і посіяти, аби вже завтра урожай збирати!*

І так сталося: на другий день на тому полі вже женці жали. Прийшла погоня і звідує:

— Ци не йшла сюди з дитятком мати?

— Ой ішла, ішла...

— А коло?

— Коли господар на сім полі сіяв.

Погоня вернулася, а господар з подякою Богові зробив три снопи і приніс додому. Один змолотив, змолов, і ґаздиня спекла з нього хліб.

Цей же сюжет відтворений у «Легенді про плугатаря», записаній від оповідачки зі с. Святкова Велика (центральна Лемківщина) [5, с. 46].

Слід також зауважити, що цю легенду в народі прив'язували і до конкретної місцевості: Свята родина тікала від погоні Іродових воїнів або через їхнє

(оповідачів) село, або через сусідське, до того ж і донині збереглись якісь конкретні факти на підтвердження тієї події. Так, цікаві розповіді звучать із уст респондентки, колишньої жительки с. Святкова Велика (легенда «Про джерельце, де, певно, Мати Божа купала Ісусика»): «*За тою Решівкою було поле Спалиська. І от так як річку перейти, то на тому полі є джерельце, студенка. Там, певно, Мати Божа Ісусика мила, і, певно, сама ту воду пила, бо вода така чиста, прозора...*». Або ж друга легенда, «Відбиток на камені»: *А далі від поля Решівки є гора Маґура. Від Маґури польова доріжка веде до села Бризова. На тій польовій дорозі донині стоїть капличка. А збудована вона на ту пам'ятку, що тоді ж, як Матір Божа втікала від воїнів, що переслідували Ісусика, вона присіла відпочити на камені, що лежав посеред тієї польової доріжки. На камені відбилася долоня Матері...*» [5, с. 46].

Таким чином, за літературними джерелами ми проводимо такі паралелі сюжетної лінії «погоня»: центральна Лемківщина, Закарпатська Лемківщина, Опілля. Однак за польовими дослідженнями ця тема побутує абсолютно по усіх регіонах Лемківщини.

Ця ж тема погоні у різдвяній тематиці легенд та переказів знайшла своє продовження і в іншому аспекті — в міфологічному уявленні про рослини. Так, зокрема, Надія Вархол у книзі «Рослини в народних повір'ях русинів-українців Пряшівщини» в описі такої рослини як кропива прив'язує її властивість пекти, жалити людей до біблійної легенди про Пречисту Діву, яка переховувалась із Дитятком від переслідування Іродових воїнів (запис із с. Біловежа, Пряшівщина). Їй, Пречистій Діві, «*кланялось буча і коріня, шытко створіня*», крім кропиви, бузини (хабзини) та осики, за що їх Пречиста покарала:

Коприво, коприво,
Бодай єс все пекла
Од віка вічного
До суду страшного.

Осико, осико,
Бодай єс шя трясла
Од віка вічного
До суду страшного.

Хабзино, хабзино,
Бодай єс смерділа
Од віка вічного
До суду страшного [4, с. 54].

Той самий сюжет зафіксував Юлін Тарнович у лемківській коляді зі с. Чорного коло Горлиць і опублікував у львівській газеті «Наш Лемко» за 1936-й рік:

Там ся їй кланяло
Буча і коріня,
Буча і коріня,
І вшитко створіня.

Лем ся не кланяла
нещасна трепота,
Бодай ся трепала
до суду судного.

Лем ся їй не кланяла
пекуща кропіва.
Бодайсь пекла до суду судного,
до віка вічного [15, с. 7].

Отже, трансформуючись із південної (Словацької) Лемківщини на північний схід, сюжет різдвяної легенди дещо змінюється, однак сюжетна палітра залишається та ж сама.

Легенда про **Божу кровцю**, яку записала Надія Вархол у с. Нижня Полянка Бардіївського округу, Словаччина, побутує на Львівщині[4]:

«*Як Пресвята Діва утікала з малим Ісусиком, була боса, збила палець на нозі, а кров капала. Та де кров капала, там виросла Божа кровця (лікарська трава звіробій)*» [4, с. 35].

У 1993 р. у львівському видавництві «Каменяр» вийшла збірка Антона Лотоцького (перевидання 1938 р.), яка містить варіанти німецьких легенд, «зукраїнізованих не тільки мовою, але й змістом» [13]. Серед них кілька творів, присвячених різдвяній тематиці. У легенді «Чудо квітів» сюжет розгортається на тій основі, що коли народився син Божий, яблуня (прародичка якої жили у Раю і на стовбурі якої вився Вуж (сатана), що спокусив Адама і Єву), з радості (що, нарешті, звільнилася від гадьби), буйно розцвіла [13, с. 12—13]. Інша легеда («Христова паличка»), записана там же, оповідає, як суха гілочка, яка на

[4] Зап. від Кузів Ярослави Іванівни, 1926 р. н., с. Красів, Львівська обл., Миколаївський р-н.; Лазуркевича Юліана Степановича, 1922 р. н., с. Селисько Львівська обл., Пустомитівський р-н.

вулиці причепилася до ніг св. Йосифа, розцвіла у руках Ісусика, Сина Божого [13, с. 13—15].

В Україні, та й в інших слов'янських народів, побутує традиція на Катерини (чи на Андрія) дівчатам **ламати гілки вишні (черешні, яблуні, інших плодових дерев)**, які на Різдво розцвітають. Розцвилі гілочки, окрім того, що несеть надзвичайну урочистість у різдвяний час, за народними повір'ями, віщують радість в родині на цілий рік, а там, де є дівчина на виданні — весілля в наступному році. Сюжети із зазначених німецьких легенд мають пряму дотичність до традиції ламання гілок перед Різдвом, яка побутує як на усій території Лемківщини, так і на Опіллі.

Серед різдвяних традицій зафіксовані деякі варіанти обрядодій із гілками черешень (вишень), зокрема на Лемківщині. У с. Бехерів (Пряшівщина) дівчата-відданиці на Андрія (13 грудня) ламали гілки з черешні і ставили їх у воду в тепле спокійне місце. Кожну гілочку позначали на певного парубка. Котра гілочка на Різдво першою розцвіте, той парубок і з нею ожениться [4, с. 94]. Таку ж традицію автору цього дослідження вдалося зафіксувати (у 1990-х рр.) на Галичині (с. Сельсько, Львівська обл.), з тією різницею, що гілки ламались не тільки з черешень, але й вишень, і напередодні Андрія, ввечері 12 грудня, і ворожили на щасливу долю у наступному році. Цю ж традицію із центральної України фіксує М.А. Маркевич у книзі «Обычаи, поверья, кухня и напитки»: на Катерини (7 грудня) дівчата зрізають декілька прутиків вишні і ставлять їх у воду. Якщо на Різдво на них будуть квіти, то та дівчина вийде заміж [17, с. 20].

Аналогічно з черешневими гілочками ворожили дівчата на Андрія в с. Чабини на Лабірщині (Словаччина), з тією тільки різницею, що поодинокі гілки застромляли в глину і щодня поливали водою, принесеною в роті. Кожна гілочка була помічена на окремого «челядника» (члена сім'ї). Чия гілочка на Різдво не розцвіте, того б спіткало велике горе або ж смерть [4, с. 94.].

У с. Ольці на Лабірщині (Пряшівщина) ворожили так: після Святої вечері вирізали молоді прутики черешні, встромляли їх у глину, підливали. Чия черешнева гілочка на Великдень не розцвіте, той матиме нещастя або до року помре [4].

У молдаван зберігся звичай поздоровляти на Новий рік прутиками яблуні, черешні, вишні, сливи, груші та інших плодових дерев — вітання Соркова. На Андрія (13 грудня) або Анни (22 грудня) діти зрізали ці прутики, тримали у воді в теплому місці, щоби ті розпустили листя та квіти. На Новий рік їх зв'язували шерстяною ниткою червоного кольору і ходили з ними по хатах, вітаючи кожного із святом, при тому легенько ударяли по плечах, промовляючи вітання-побажання, яке мало складатися із сорока слів:

Соркова,
Весела,
Впродовж літа і весни,
Живіть, цвітіть і старійте,
Як яблуня, як груша, як билинка рози.
Будьте міцні, як камінь,
Бистрі, як стріла,
Тверді, як залізо,
Міцні, як сталь
І в цьому, і в наступному році [20, с. 58—59].

Як бачимо, в сучасних народних обрядодіях із цими рослинами зникає релігійно-магічний характер, залишається своєрідна дань, глухий відгомін давніх часів.

Отже, на основі проаналізованої традиції можна зробити висновок про велику подібність сюжетних мотивів різдвяної фольклорної традиції у слов'янських (і не тільки) народів. А це свідчить не про запозичення, а про праслов'янську традицію в її еволюції.

Крім того, із поданого матеріалу можна дешифрувати різні культурні нашарування українського етносу, а також шляхи етнокультурних контактів.

З такого порівняльного аналізу виникає спостереження, що між народами, які не мали своєї державності: приміром, українцями і словаками — такі культурні впливи великі, між народом-поневолювачем і підневільним, як от росіянами і українцями, поляками і українцями — таких культурних взаємовпливів дуже мало або й взагалі немає.

1. *Березовський І.П.* Українські казки і східнослов'янська народна оповідальна традиція / І.П. Березовський // Народна творчість та етнографія. — 1974. — № 4. — С. 36—43.
2. *Буґера Іван*. Звичаї та вірування Лемківщини / Іван Буґера. — Львів, 1939. — 40 с.
3. *Булашев Г.О.* Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях / пер. Ю. Бурака ; вступ.

слово В. Шевчука ; прим. Ю. Бурака / Г.О. Булашев. — К., 1992. — 414 с.
4. *Вархол Надія*. Рослини в народних повір'ях русинів-українців Пряшівщини / Надія Вархол. — Пряшів ; Едмонтон : Видавництво «EXCO s. r. o.», 2002. — 152 с.
5. *Горбаль М*. Різдво на Лемківщині Фольклорно-етнографічний збірник / *Марія Горбаль*. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2004. — 216 с.
6. *Дунаєвська Л.Ф.* Функція типологічних ініціальних та фінальних формул російських та українських чарівно-фантастичних казок / Л.Ф. Дунаєвська, О.М. Таланчук // Вісник Київ. ун-ту. Літературознавство. Мовознавство. — 1983. — Вип. 25.— С. 92—98.
7. Казки та оповідання з Поділля в записах 1850—1860-х рр. Вип. I—II / упоряд. М. Левченко. — К., 1928.
8. *Кайндль Р.Ф.* Гуцули, їх життя та народні перекази. Описані д-ром Р.Ф. Кайндлем / Р.Ф. Кайндль. — Чернівці : Молодий буковинець, 2000. — 208 с. [перевид. з: Відень : Імператорський і королівський придворний продавець книг Адольф Гьольдер, 1894].
9. Коли Христос по землі ходив. Народні оповідання / упоряд. Сенько Іван. — Ужгород, 1993.
10. *Кутельмах Корнелій*. Календарна обрядовість як етногеничне джерело / К. Кутельмах // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат : у 4-х т. — Т. 2. Етнографія та мистецтво. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. — С. 473—558.
11. *Кутельмах Корнелій*. Мандрівка вглиб віків (Прадавні елементи в зимовій обрядовості) / К. Кутельмах // Старосамбірщина. Альманах. — Вип. 1. — Львів, 2001.
12. Левада Пречистої. Марійські легенди / переповів Антін Лотоцький. — Жовква : Вид-во оо. Василіан, 1938.
13. *Лотоцький Антін*. Левада Пречистої / Антін Лотоцький.— Львів : Каменяр, 1993. — 136 с.
14. *Мушинка Микола*. Календарні обряди та поезія / М. Мушинка // Лемківщина. Земля — люди — історія — культура. — Т. 2. — Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто, 1988. — С. 292—312.
15. Наш Лемко. — Львів, 1936. — Ч. 1.
16. *Нудьга Григорій*. Українська дума і пісня в світі / Г. Нудьга. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1997. — Кн. 1. — 424 с. ; 1998. — Кн. 2. — 512 с.
17. Обычаи, поверья, кухня и напитки / составитель М.А. Маркевич. — К., 1860. — 176 с.
18. *Онищук А*. Народний календар: Звичаї й вірування, прив'язані до поодиноких днів у році. Зап. у 1907—1910 рр. в Зелениці Надвірнянського пов. / А. Онищук // Матеріяли до української етнології. — Львів, 1912. — Т. 15. — С. 1—61.
19. *Пастернак Ярослав*. Звичаї та вірування в с. Зіболках Жовківського повіту / Я. Пастернак // Матеріяли до етнології й антропології. Видає Етнографічна комісія наукового товариства ім. Шевченка у Львові. — Т. XXI—XXII. — Ч. 1. — Львів, 1929. — 548 с.
20. *Попович Ю*. Молдавские новогодние праздники / Ю. Попович. — Кишинев, 1974. — 184 с.
21. *Тхір Любомир*. Різдвяні звичаї у Явірнику / Л. Тхір // Наше слово. — Варшава. — 1989. — № 2 (1 серпня). — С. 3.
22. *Хланта І*. Сучасний стан побутування казки на Закарпатті / І. Хланта // Матеріали наук. конференції, присвяченої пам'яті Івана Панькевича. — Ужгород, 1992. — С. 327—330.
23. *Шмайда Михайло*. А іші вам вінчую. Календарна обрядовість русинів-українців Чехо-Словаччини / Михайло Шмайда. — Братислава ; Пряшів, 1992. — 502 с.
24. *Шухевич В*. Гуцульщина / Шухевич В. // Матеріали з українсько-руської етнології : в 5 кн. — Львів, 1904. — Кн. 4.
25. *Kolberg Oskar*. Pokucie. Obraz etnograficzny / Oskar Kolberg. — T. 1.— 1882.
26. *Schnaider J*. Lud peczeniżyński / J. Schnaider // Lud. — Lwów, 1907.— № XIII.

Maria Horbal

ON SOME SUBJECTS OF LEMKO CHRISTMAS LEGENDS AND TALES IN THE PROCESSES OF INTERETHNICAL MUTUAL PENETRATION

In the article have been analyzed some Christmas subjects of legends and tales spread in the Lemko region, viz. themes of animal epics, those of vegetative growth and miracles of Nativity night with variations of ones in Boikos, Lemkos, in the whole Galicia, as well as in Moldovans and Slovaks. As a result author claims that the interpenetration of those subjects had taken place especially between the nations that had no their statehood (as Ukrainians and Slovaks, for example); while cultural cooperation of ruling and suppressed nations had been rare or not any at all.

Keywords: Christmas legends and tales, animal epics, vegetative themes, miracles of Nativity night, cultural interconnection

Мария Горбаль

СЮЖЕТЫ ЛЕМКОВСКИХ РОЖДЕСТВЕНСКИХ ЛЕГЕНД И ПЕРЕСКАЗОВ, ИХ МЕЖДУЭТНИЧЕСКОЕ ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ

В статье анализируются рождественские сюжеты легенд та сказаний, распространенных на Лемковщине. Рассматриваются такие темы, как звериный эпос, растительная тематика, чудеса Рождественской ночи и их распространение среди бойков, гуцулов, в Галичине, а также среди молдаван и словаков. Автор делает вывод, что взаимное проникновение этих сюжетов происходило между народами, у которых не было своей государственности (украинцами и словаками), в то же время между угнетенным народом и народом-угнетателем таких культурных взаимовлияний очень мало или нет вообще.

Ключевые слова: рождественские легенды, пересказы, звериный эпос, растительная тематика, чуда Рождественской ночи, культурная взаимосвязь.

Роман ЧМЕЛИК

ВІДОБРАЖЕННЯ В ПАМ'ЯТІ МІСЦЕВОГО НАСЕЛЕННЯ ПРОЦЕСУ ТВОРЕННЯ РАДЯНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО КОРДОНУ В УКРАЇНІ (1939—1951 рр.)

У статті розглядаються питання, пов'язані із створенням радянсько-польського кордону в Україні в часи Другої світової війни та після її закінчення. Особлива увага приділяється специфіці методики дослідження населення прикордонної зони. На польовому матеріалі проаналізовано, як в пам'яті місцевих мешканців відображаються події, пов'язані з процесом і механізмами творення і функціонування державного кордону в 1939—1951 рр.

Ключові слова: кордон, населення пограниччя, індивідуальна історична пам'ять.

Сучасний українсько-польський кордон сформувався внаслідок складних воєнних і політичних процесів, які відбувалися в Європі у проміжку між підписанням пакту Ріббентропа-Молотова від 23 серпня 1939 р. та укладенням договору між СРСР та Польщею про обмін ділянками державних територій від 15 лютого 1951 року. Лінії існуючого кордону почали вимальовуватися Берліном і Москвою як результат таємного поділу сфер впливу у Європі, а остаточно були визначені трьома антигітлерівськими союзними державами на Ялтинській та Потсдамській конференціях як новий геополітичний порядок із пізнішою незначною московсько-варшавською корекцією, яка світовою спільнотою була сприйнята як внутрішня справа договірних сторін. Кордон між Україною і Польщею було встановлено практично по лінії Керзона з незначними відхиленнями на кілька кілометрів на користь Польщі, тобто фактично було повторене політичне рішення, яке базувалося на лінії Ради Антанти від 8 грудня 1919 року [5, с. 507]. У процесі становлення власних кордонів Україна як держава не мала жодного впливу на перебіг подій.

Оскільки завданням автора було прослідкувати функціонування цього процесу в пам'яті місцевого населення, то необхідно подати кілька зауваг методологічного характеру. Перш за все, варто звернути увагу на слушне твердження Тімоті Снайдера, що українські і польські спогади принципово відрізняються, містячи суперечні версії подій і також мають різних позитивних та негативних героїв. Подібні вони лише за формою — одні та другі розповідають про знищення давнього способу життя і необхідності починати все з початку [10, s. 233].

По-друге, специфіка прикордонної зони та тема наших розмов про час Другої світової війни, українсько-польські стосунки того періоду, діяльність польського та українського рухів опору могли впливати на якість висловлювань та відкритість співрозмовників. Відомо, що ще недавно такі розмови взагалі були неможливі або могли мати прикрі наслідки для співрозмовника. Свобода висловлювання переслідувалася десятиліттями і зараз люди вчаться вільно думати, говорити відверто і правду. Тому навіть мимоволі наші співрозмовники могли обмежувати свою щирість при обговоренні певних питань. Важливим чинником, яким не можна нехтувати при аналізі інформації, була ступінь довіри респондентів до чужих людей («панів науковців») з міста, які не відомо

як можуть використати отримані відомості. Часом на початку розмови на питання: «Прошу сказати, як Ви називаєтеся» відповідали запитанням: «Навіщо вам знати» або «Ну а шо толку з того буде» [9, s. 66].

По-третє, методологічна новизна дослідження полягає у здійсненні його змішаною українсько-польською групою науковців, про що інформаторам від самого початку було відомо. Неможливо оцінити, якою мірою це впливало на відвертість та якість висловлювань, але напевно можемо стверджувати, що у багатьох випадках тон і характер відповідей був більш розважний і продуманий. Етнологічні дослідження, які проводилися до цього часу на пограниччі, здебільшого мали за мету обстежити або поляків, або українців, і здійснювали їх відповідно польські або українські науковці. В результаті дуже важко було порівняти не стільки і не тільки отримані дані, а власні відчуття та оцінки вартості розмов і набутого польового матеріалу. Значною перешкодою у таких випадках виступають відмінність дослідницьких шкіл, навиків організації та проведення польових досліджень, підходи до аналізу змісту висловлювань респондентів тощо. Дотримуючись вибраної методики, ми намагалися створити позитивну атмосферу розмови, переконати співрозмовника в тому, що наша різна національна приналежність не ділить нас і ми в стані зрозуміти рацію іншої сторони. Спільні польові дослідження дали змогу максимально правильного розуміння і відчуття респондента незалежно від його національної чи етнічної приналежності, що підвищувало рівень об'єктивності аналізу.

По-четверте, головною метою досліджень пограниччя в багатьох країнах у XX ст. було встановлення і, по можливості, розширення етнічної границі, оскільки згідно з Ф. Бартом, саме вона дає змогу визначити етнічну групу, а не культурно окреслену групу людей, які знаходяться в її межах [8, s. 353]. Вважаємо, що сьогодні практично неможливо точно провести етнічну границю будь-якого європейського суспільства. Головною проблемою при цьому було би визначення критеріїв. Відсутність чітких критеріїв і методології, яку би випрацювали науковці і прийняли суспільства двох чи кількох країн-сусідів, дає право припустити, що значною мірою культурна границя творить основу для встановлення уявної етнічної границі. Пропоноване дослідження етнокультурних процесів на сучасному державному пограниччі не мало на меті спільно визначати етнічні кордони, а проаналізувати існуючий стан в стосунках між державами, суспільствами, місцевими спільнотами та людьми. Тому не можна безапеляційно погодитися з відомою польською дослідницею Б. Шацькою, що територія і спільне минуле становлять два основних елементи національної ідентифікації [12, s. 42]. На пограниччі, де територія та спільне минуле часто стають своєрідними об'єктами конфронтації та суперництва щонайменше двох народів, більше значення для національної ідентичності мають мова, культурна та релігійна приналежність.

Українсько-польський кордон виник там, де його ніколи не було, а історична пам'ять і розмитість границь етнічних територій обох держав дали підстави почуватися скривдженими обом народам. Почуття взаємної кривди під час і після Другої світової війни значною мірою підживлювалося і поглиблювалося у різні часи тоталітарними гітлерівським і сталінським режимами, які були зацікавлені у розпалюванні ворожнечі та ненависті між двома сусідами з метою панування над ними.

Творення нового кордону Радянським Союзом було ідеологічно обґрунтовано — західноукраїнські землі було возз'єднано з Українською Радянською Соціалістичною Республікою, тобто сповнена віковічна мрія українського народу. Всупереч радянській пропаганді мешканці Західної України відразу відчули на власній долі драматичний вплив тоталітарної системи на усі сфери їх життя. Найшвидше і найбільш трагічні зміни проходили на новому кордоні, що знайшло своє відображення у фольклорі місцевого населення. Мешканка села Сянки Турківського району Львівської області Катерина Федичканич була свідком тих подій і так їх описує [9, s. 71] :

В тридцять дев'ятому наробили,
Села надвоє поділили —
Половина німцям,
А друга червоноармійцям.
Не було у селах потіхи,
Бо Сталін приказав шити міхи.
Бо Сталін приказав шити міхи,
Майно пакувати.
Задумав селян висилати.
Два райони фір зігнали,
Коли людей з Сянок виселяли.
Всього було у коморі,

А тут фіри вже на вборі.
Сестра брата обнімала,
Мама за дочкою умлівала.
Батько поцілував сина,
Вже послідна в нас гостина.
Село опущали — землю цілували,
Зайшли до церкви — Богу ся помолили.
Церква наша мати, просим щиро —
Поверни нас до тебе вмирати.
Господь про нас пам'ятав на кожному кроці,
На жаль, не всі повернули на третьому році.

В уяві автора цих віршованих спогадів розмірений, спокійний уклад українського села, в якому до Другої світової війни проживали окремі родини поляків і євреїв, був брутально порушений німецькими військами і червоноармійцями. В індивідуальному сприйнятті української селянки з урахуванням історичної перспективи персональну відповідальність за це несе Сталін, оскільки він особисто віддавав накази щодо виселення місцевих мешканців. Трагедія родини, прощання із рідною землею і церквою як символом віри, жаль за покинутим майном, єдина надія на Бога — усе це живе в пам'яті як живі свідчення подій сімдесятилітньої давності, як ідентифікаційний маркер стресових ситуацій [4].

Безпосередньо процес встановлення кордону згадана авторка описує у ще одному своєму вірші [9, s. 72]:

В Сянках гора Дівча невеличка, попід ню доріжка йде.
Айби тея доріженька на Мадярщину веде.
А під тою доріжкою хрест Христовий ту стоїть,
А з-під хреста криниченьки, з неї Сян-ріка біжить.
Біжить вона через Сянки, на Беньову кружляє.
А над нею кат червоний свій кордон уставляє
І у землю палі б'є. Від тих палів колючі дроти
Дванадцять раз моцує.
Задумалися совіти, що з Сянками зробити.
Задумалися і зробили — селян з Сянок вивезти.
До Яблуньки Нижньої підводи давали,
А з підводів на вагони, довгий час ми їхали.
Ой їхали тай їхали, на Підзамче здержали,
Для людини, для тварини каплі води не мали.
Ой з Підзамча поїзд рушив, в Костополю зупинив.
Покупателі приходять, грім би ясний їх убив.

У перших п'ятьох рядках вимальовується майже ідеалістична картина типового прикордонного (не в сенсі етнічному, а державному — в авторській історичній пам'яті з Угорщиною, хоча на час описуваних подій уже з Чехословаччиною) українського карпатського села та довколишнього пейзажу. Знаковими елементами цього образу є гора, річка і доріжка, що веде до хреста, з-під якого витікає Сян — один з найважливіших символів державності та територіальної цілісності України, західний рубіж держави, що зафіксовано в Національному гімні України («від Сяну до Дону»). Цей звичний порядок (складовою частиною його виступає також відсутність українського державного кордону) порушується «червоним катом», який вбиває стовпи в землю і прокладає колючий дріт, що мимоволі викликає асоціативну аналогію із розп'яттям Ісуса Христа. Далі описується процес, нелюдські умови, маршрут вивезення селян, їх подальше влаштування, і все це закінчується одним із найстрашніших прокльонів на адресу місцевих «купців». Вину за організацію цієї трагедії авторка повною мірою покладає на «совітів».

У сприйнятті автора комфорт спокійного розміреного щоденного життя у чужій державі на власній землі вступає в конфлікт із особистою трагедією односельців під час брутального встановлення чужою армією потенційного власного українського державного кордону. Заподіяна кривда емоційно домінує над державницьким усвідомленням історичних перспектив розвитку власної нації.

На жаль, не вдалося встановити часу написання цих двох віршів, що могло би багато підказати дослідникам. Відомо тільки одне — вони живуть в пам'яті конкретної особи і при кожній нагоді чи розмові про кордон виринають однозначним і дуже яскравим свідченням ворожого ставлення до нього. Таким чином, домінуючим елементом індивідуальної історичної пам'яті виступає не важливість усвідомлення і розуміння процесів державотворення, а особиста кривда, яку протягом десятиліть не пом'якшив вплив державної ідеології щодо «торжества історичної справедливості».

Для очевидців встановлення державного кордону, а особливо брутального поводження нової влади із місцевими мешканцями, усі ці роки він асоціювався із страхом перед насильством, несправедливістю, трагедією особистою і загалом громади, заподіяною кривдою невинним людям, втратою рідних і майна, примусовим виселенням з рідної домівки і малої батьківщини, позбавленням можливості молитися і доглядати свою церкву і гроби своїх предків.

Пануючий режим таким чином реалізовував свої геополітичні амбіції та водночас нищив індивідуальну та суспільну історичну пам'ять мешканців конкретного регіону. Влада свідомо намагалася перервати процес етнокультурної передачі місцевих традицій, знищити почуття приналежності до малої батьківщини і взагалі відчуття її. В подібних випадках відносній автономії місцевого патріотизму, на думку сучасного польського дослідника К. Сови, протиставлявся сталінський «колективістичний централізм» [11]. Внаслідок цього було легко впливати на формування нової регіональної ідентичності як складової великої державної ідеології та зміну етнічної свідомості, значно модифікованої нової спільноти пограниччя. Місцеве населення виступало колективом, з членів якого творили нову радянську людину із комуністичним світоглядом. Внаслідок цього з'явився новий соціопсихологічний тип — *люди кордону*, для яких характерна підвищена підозрілість, обмежена можливість пересування, особливе почуття відповідальності щодо виявлення шпигунів та особистої причетності до охорони кордону тощо.

Незважаючи на певні успіхи радянської системи у вихованні нових людей, а особливо на такій стратегічно важливій частині державної території як кордон, очевидці подій минулого однозначні в своїй оцінці причин трагедії у рідному селі та відповідальних за їхні біди — це тоталітарний режим і «червоні кати». Подружжя із Тернави Турківського району Львівської області (тепер хутір, а на місці знищених села, церкви і цвинтаря проходить кордон) доповнюючи один одного, згадують: «Рускі були границю поставили. Відтам людей виганяли і то всьо палили. Бо люди ся вертали, свої хати не хотіли лишати. А як запалили, згоріло — мусів йти, не хотів — в примусовому порядку» [1]. Відомо, що людська пам'ять є вибірковою і найбільший вплив на неї мають особисті переживання і спогади, а при відсутності у респондентів повноти інформації неможливо сподіватися на аналітичний підхід в їх оцінці минулого.

У сприйнятті місцевих мешканців кордон — це структура, яка не тільки порушила їх традиційний суспільний уклад, але значно утруднювала їх щоденне життя і обмежувала вільне пересування. Багатьом він ускладнював повернення до рідного села з місць виселення чи позбавлення волі. Інформатор із с. Мшанець Старосамбірського району Львівської області (1925 р. н.), засуджений за дезертирство з війська і відбувши покарання з 1949 до 1953 р., розповідав про те, як односельчанин відмовляв його повертатися до рідного села після звільнення, бо його заарештують ще раз. Серед населення панував страх перед особливим режимом проживання в прикордонній зоні з її внутрішніми ще більш обмежуючими законами, що значною мірою асоціативно нагадувало іншу «зону», в якій відбували покарання. Наш інформатор не знав, що через його рідне село вже проходить кордон, а тому старався отримати дозвіл на повернення. Так він описує свої поневіряння: «Їдь у Дрогобич на обласну міліцію, най ти зробят пропуск і тя пустят, підеш домів, приїдеш домів. Я приїхав, розумієте, у Дрогобич, ба та там не скоро, так не роблять. Ту дают запрос, кого ти тут маєш, яка сім'я в тебе, чи сім'я, чи там мати, чи батько, хто ту є. Та я дві неділі в Дрогобичі там провалявся. Так дали мені той пропуск, а я вже відтам приїхав в Старий Самбір, а там йшов на Лаврів. Там стоїт… солдат на цім КП… а стоїт той шлагбаум… Не дивився нихто на мій пропуск і я так пройшов домів. А ту говорять треба йти, застава сі зробила, на заставу. Треба йти до начальника застави. Я пішов до начальника застави, той пропуск відібрав, йди вон в сільську раду запишися. Я там вже тоді лишився» [1]. Таку складну, довгу і принизливу процедуру необхідно було пройти, щоб повернутися додому у рідне село. Інформатор стверджує, що приблизно через кожні чотири-п'ять кілометрів була застава, на кожній з яких знаходилося близько 50 солдатів. «То було таке, боронь Боже, навіть не можна було ся подивити в той бік, в польську сторону» [1].

Типовою видається ситуація щодо переселення цілих сіл внаслідок творення кордону, про яку розповіло подружжя із Телесниці Ошварової неподалік Устрик Долішніх (Польща). Їх родини мешкали в Телесниці Санній, поки у 1939 р. усіх жителів села незалежно від національності «рускі» переселили від границі до Сянця. Тоді їх розселили у порожніх хатах місцевих мазурів, які там мешкали колонією з давніх часів. Куди «рускі» виселили мазурів, вони не знали. Там наші інформатори прожили півтори року, а коли прийшли німці, то повернулися в Телесницю Санну до батьківського дому. На батьківщині жили два роки. Наступний раз їх переселили до

Телесниці Ошварової. У 1946 р. мешканці польського походження виїхали до Польщі. Наші ж інформатори творили мішане подружжя (дружина була українкою, а чоловік походив з польської родини) і вони вирішили залишитися. У 1951 р. при обміні територіями усе населення цього села переселили до села Будьонове (колишнє німецьке поселення Куртове) Одеської області. В часи можливої репатріації поляків до Польщі з Радянського Союзу подружжя використовує політичну нагоду і походження чоловіка для повернення на батьківщину. 1 січня 1957 р. вони приїздять до Перемишля. Оскільки їх дім був знищений, то перезимувати вирішили у брата, переселеного в Жари біля Зеленої Гури на заході Польщі. Через 2—3 місяці переїхали до сестри, виселеної до Бялогарда біля Кошаліна у північній частині держави. Там близько року працювали в місцевому колгоспі (PGR). Лише у 1958 р. подружжя інформаторів змогло повернутися у своє родинне село, у якому не мали нікого і нічого. Розпочинали з того, що взяли позичку на будівництво дому [2]. Подібно тисячі родин близько 20 років перебували у вигнанні на території двох держав, які для них були водночас *своїми* і *чужими*. Основною причиною їх трагедії було місце проживання або національна приналежність.

Встановлення нового геополітичного порядку в Європі та нових державних кордонів спричинило процеси етнічної гомогенізації населення в середині країн, а особливо поблизу їх границь. В кінці Другої світової війни та після її закінчення розпочалися масові акції примусового переселення або добровільного переміщення значної частини населення з їх рідної землі в іншу країну за принципом етнічної приналежності. Цікавим прикладом може бути добровільне (під впливом радянських агітаторів) переселення цілого православного українського села з Бойківщини, яке опинилося на захід за кілька десятків кілометрів від новоствореного кордону. У 1944 р. вся громада села Свіржова Руська на чолі зі священиком і разом із церковними реліквіями вирішила переїхати до Радянської України [9, s. 74].

Необхідно також пам'ятати про примусові переселення, депортації, вимушено добровільні міграції українського і польського населення з прикордонних територій під час і після Другої світової війни у 1944 р. при встановленні радянсько-польського кордону, у 1947 внаслідок Акції «Вісла», у 1951 при обміні ділянками державних територій між Радянським Союзом і Польщею. Внаслідок цього практично не залишилося українців на прикордонній території Польщі, як і поляків по другий бік кордону в Радянському Союзі. Така ситуація дала підстави польському соціологу Й. Конечній стверджувати, що в радянську епоху «Україна і українці як елемент суспільного польського життя майже зникли, а якщо й згадувались, то, власне, в контексті історичних подій» [3, с. 5]. Пожвавлення та початки відродження етнічного пограниччя по обидва боки кордону пов'язані з національним відродженням і здобуттям незалежності Україною.

Аналіз функціонування наведених спогадів та зібраний польовий матеріал дає змогу стверджувати, що в процесі творення польсько-радянського кордону не було жодних міжетнічних польсько-українських конфліктів щодо його існування чи місця його проведення. Міжетнічні проблеми виникали на місцевому ґрунті всередині громад або між українськими та польськими селами в контексті тогочасного українсько-польського протистояння. На думку сучасного українського вченого І. Цепенди в його основі лежали «різні підходи польського незалежницького підпілля та українського самостійницького руху до справи державної належності території Західної України» [7, с. 58]. Проте в жодному випадку причиною міжетнічного конфлікту не була суперечка щодо чітко визначеної лінії кордону. Ось як описує українсько-польські відносини очевидець подій в селі Улюч над Сяном після відходу німців і встановлення польської комуністичної влади: «На наше село нападає військо польське і польські сусіди з-за Сяну, грабують, як лиш можуть наших людей, палять хати, кидають гранатами в хати» [6, с. 121], «...в 1946 році польські злодії з-за Сяну з села Вітрилів відібрали в вуйни корову і спалили хату» [6, с. 14]. Цікаво, що часом поляків-кривдників з-за Сяну автор називає нейтральним словом «сусіди»: «В 1946 році сусіди з-за Сяну спалили їм хату і відібрали корови і коня» [6, с. 15].

Таким чином, в українців та поляків у прикордонних теренах були абсолютно відсутні відчуття чи усвідомлення територіальної межі власної держави на момент встановлення і початку функціонування міждержавного кордону. Поляки ще не могли з цим по-

годитися, а українці ще не могли цього усвідомити. В кожному випадку фактор кордону як межі між двома народами не був предметом військових конфліктів. Поясненням може служити приналежність кордону до категорій державності, а стосунки між поляками і українцями протягом віків і в цей час розвивалися переважно в площині міжетнічній. Для багатьох мешканців українсько-польського пограниччя колючий дріт та сторожові вежі не були знаками власної державності чи незалежності. Одним з вирішальних факторів негативного сприйняття кордону і ворожого ставлення до нього місцевого населення був спосіб його встановлення.

1. Архів автора. Матеріали експедиції з 2009 року, яка здійснювалася в рамках дослідницького проекту «Ukraina: pamięć, tożsamość, podmiotowość» (grant Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego nr 1 H01H011). — Арк. 6.
2. Архів автора. Матеріали експедиції 2010 року. — Справа D0013. — Арк. 4—14.
3. *Конєчна Й.* Польща — Україна: взаємний образ / Й. Конєчна. — Варшава : Інститут публічних справ, 2001. — С. 82.
4. *Кузьменко О.* Голос пам'яті або український фольклор стресових ситуацій як ідентифікаційний маркер / О. Кузьменко // Na pograniczu «nowej Europy». Polsko-ukraińskie sąsiedztwo / pod redakcją Magdaleny Zowczak. — Warszawa : DiG, 2010. — S. 301—318.
5. *Кульчицький С.* Українсько-польський кордон : тридцять років протистояння / С. Кульчицький // Війни і мир, або «Українці — поляки: брати/вороги, сусіди...» / за заг. ред. Лариси Івшиної. — К. : Українська пресгрупа, 2004. — С. 502—511.
6. *Холявка Я.* Спомини мого життя / Я. Холявка. — Сянік, 2002. — С. 216.
7. *Цепенда І.* Українсько-польські відносини 40—50-х років XX століття : етнополітичний аналіз / І. Цепенда. — К. : ІПІЕНД ім. І.Ф. Кураса, 2009. — С. 387.
8. *Barth F.* Grupy i granice etniczne : społeczna organizacja różnic kulturowych / F. Barth // Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje / red. M. Kempny, E. Nowicka. — Warszawa : PWN, 2004. — S. 348—377.
9. *Czmełyk R.* Pamięć przedzielona rzeką / R. Czmełyk, L. Mróz // Na pograniczu «nowej Europy». Polsko-ukraińskie sąsiedztwo / pod redakcją Magdaleny Zowczak. — Warszawa : DiG, 2010. — S. 65—96.
10. *Snyder T.* Rekonstrukcja narodów. Polska, Ukraina, Litwa i Bialoruś 1569—1999 / T. Snyder. — Sejny : Pogranicze, 2006. — S. 233.
11. *Sowa K.Z.* Zmierzch i odrodzenie się lokalizmu w XX stuleciu / K. Sowa // Społeczności lokalne. Teraźniejszość i przyszłość / pod red. B. Jałowieckiego, K.Z. Sowy, P. Dutkiewicza. — Warszawa, 1989. — S. 24—37.
12. *Szacka B.* Pamięć społeczna a identyfikacja narodowa / B. Szacka // Trudne sąsiedztwa. Z socjologii konfliktów narodowościowych / red. A. Jasińska-Kania. — Warszawa : Wydawnictwo Naukowe Scholar. — S. 37—45.

Roman Chmelyk

ON ESTABLISHING OF SOVIET-POLISH FRONTIER IN UKRAINE AS A PROCESS (1939—1951) AND ITS REFLECTION BY MEMORY OF LOCAL POPULATION

In the article have been touched some questions connected with establishing of Soviet-Polish frontier during the World War II and after its end. Especial attention has been paid to specific methodology in the studies of borderland inhabitants' reminiscences. On the ground of field materials an analytical research has been performed as for local dwellers' mental reflections upon the events related with processes and mechanisms involved in formation and functioning of state frontiers at 1939 to 1951.

Keyword: frontier, borderland inhabitants, individual historical memory.

Роман Чмэлык

ОТОБРАЖЕНИЕ В ПАМЯТИ МЕСТНОГО НАСЕЛЕНИЯ ПРОЦЕССА СОЗДАНИЯ СОВЕТСКО-ПОЛЬСКОЙ ГРАНИЦЫ В УКРАИНЕ (1939—1951 гг.)

В статье затронуты вопросы, связанные с созданием советско-польской границы во время Второй мировой войны и после ее окончания. Особое внимание обращено на специфику методики исследования населения пограничной зоны. На полевом материале проанализировано, как в памяти местных жителей отображаются события, связанные с процессом и механизмами создания и функционирования государственной границы в 1939—1951 гг.

Ключевые слова: граница, население пограничья, индивидуальная историческая память.

Андрій ВОВЧАК

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТРАНСПОРТУ: ФЕНОМЕН «ДИҐИ». На матеріалах експедицій у Західну Бойківщину (Турківський р-н Львівської обл., 2008—2009 рр.)

Розглядається феномен народнотехнічної думки та господарсько-виробничої діяльності сільського населення Західної Бойківщини другої половини XX — початку XXI ст. — конструювання самохідних транспортних засобів, які на досліджуваній території називалися «диґа». У технічній характеристиці «диґ» головну увагу зосереджено на типових способах — рішеннях і мотивації комплектування, розміщення, загалом пристосування на саморобних машинах агрегатів і механізмів від серійної автомобільної, тракторної та іншої техніки. Також зроблено спробу з'ясувати час і причини появи саморобних самохідних машин у досліджуваній околиці, виявити «винахідників» «диґ»; простежено еволюцію різних типів саморобних машин, особливості їх продукування, тенденції сучасного розвитку феномену.

Ключові слова: народнотехнічна думка, народний транспорт, саморобний самохідний транспортний засіб, «диґа», народний майстер, Західна Бойківщина, майстер Роман Мотичак.

Для українського села з його ще й досі фактично напівнатуральним способом господарювання, де кожна сім'я є одночасно і родинною, і трудовою спільнотою, що забезпечує чимало своїх потреб сільськогосподарським виробництвом, присутність у майже кожному дворі якогось транспортного господарського засобу не є дивиною. Це і традиційний чотириколісний віз, який із занепадом наприкінці 1980-х рр. колгоспної системи та ліквідацією заборони на індивідуальне господарювання навіть було зазнав своєрідного ренесансу, і старі великі трактори та вантажівки, що залишилися від розділення колгоспного майна, і нова мінітехніка: мінітрактори, мотоблоки, мотоплуги, мотокосарки і таке інше. Ну і не без того, щоби в селі не знайшлося ще й одного-двох умільців, які власноруч змайстрували собі самохідний засіб, що найчастіше нагадує і функціонально замінює тракторця.

Однак така велика кількість і різноманітність власне саморобного самохідного транспорту, яку трапилось нам побачити у названій місцевості, для мене та й для інших учасників фольклористичної експедиції, які в липні 2008 р. прибули у с. Лімну Турківського р-ну, стала несподіванкою. Зазначена експедиція відбувалася в рамках щорічних студентських фольклористичних практик Кафедри української фольклористики Львівського національного університету імені Івана Франка і мала на меті комплексну фіксацію фольклорної традиції групи сіл: Лопушанка — Хащів — Лімна — Бережок — Жукотин — Вовче — Присліп Турківського р-ну Львівської обл. Головний акцент під час підготовки і проведення експедиції було зроблено на уснословесній та народно-музичній культурі, зрозуміло, в їхніх зв'язках зі світоглядом, обрядовістю, побутовим життям народу. Народнотрадиційного транспорту серед дослідницьких об'єктів у програмі експедиційної роботи не було, проте вже через кілька днів усі учасники експедиції мали нагоду спостерігати за **«диґами»** (а саме так називають там ці саморобні транспортні засоби) чи не в кожному із зазначених сіл, а власники цифрових фотокамер з цікавістю і не без гордості демонстрували численні фотографії цих машин у найрізноманітніших ракурсах.

Усе це мимоволі загострювало нашу увагу до диґ, а щоденне, хоч, здебільшого, і принагідне накопичення відомостей все більше переконувало в тому, що перед нами специфічне явище сучасної господарсько-побутової культури українського горянина,

Іл. 1. Микола Мотичак, 1943 р. н.

яке такої уваги вартує. Та лише наприкінці експедиції мені вдалося викроїти трішки часу із нашої досить щільної робочої програми і провести кілька розмов на цю тему. Моїми першими респондентами стали Микола (іл. 1)[1] та Роман (іл. 2) Мотичаки зі села Лімна — батько і син, конструктори власних диґ (відповідно у 1973 та 2008 рр.). Завдячуючи їхній прихильності та вражаючій компетентності у технічній справі, я в загальних рисах ознайомився з традицією виготовлення самохідних машин, поспілкувався, зокрема, із Федором Цюро (з Лімни), одним з перших майстрів диґ в околиці. Зрозуміло, що так нашвидкуруч і без спеціальної підготовки призбираного матеріалу для підготовки публікації виявилося недостатньо, тому вже невдовзі (у травні 2009 р.) я здійснив повторний тематичний виїзд, який теж став можливим за підтримки добродіїв Мотичаків. Роман Мотичак присвятив мені добрих півтора дні і власним авто возив до майстрів, які, на його думку, виготовили цікаві диґи та інші саморобні машини. Тут його дійсно бездоганне знання серійних агрегатів, можливих конструкцій диґ, його вміння контактувати з людьми дали змогу досить оперативно зібрати багато цікавої інформації: за неповних два дні нам вдалося поспілкуватися з 10 майстрами, обстежити 13 саморобних машин (загалом було записано 11 сеансів і зроблено 201 фото)[2]. Вважаю своїм обов'язком висловити щиру подяку добродіям Романові та Миколі Мотичакам за допомогу, а також подякувати всім майстрам, які охоче поділилися своїм досвідом виготовлення саморобних автомобілів.

Зібрані відомості і лягли в основу цієї публікації, яку розглядаю як спробу закреслити новий об'єкт народнотрадиційних досліджень, а також привернути ширшу увагу до цікавого феномена народної культури українців.

Походження і значення слова «диґа»

Найпоширенішою сьогодні назвою аналізованих саморобних транспортних засобів у досліджуваній околиці є слово «диґа». В академічних словниках української мови цього слова виявити не вдалося, натомість в «Етимологічному словнику української мови» (К., 1985) знаходимо дієслівні форми з подібним коренем: «диго́та́ти» і «дигті́ти» [15, с. 68], які можуть пролити світло на його значення. Щоправда, ці два слова автори етимологічного словника запозичили аж з «Малоруско-німецкого словара» Євгена Желехівського (Львів, 1886) [20][3], який руські «диго́та́ти», «дигті́ти» переклав німецьким «zucken» [20, с. 181], переклавши яке сучасною українською мовою, автори етимологічного словника і отримали значення «здригатися, дрижати». Примітно, що приблизно у той же час, коли Є. Желехівський та О. Партицький в Україні, Владімір Даль зафіксував подібне слово у сибірському слов'янському лексиконі — «ды́гать», правда з дещо відмінним зна-

[1] Усі фотографії, використані у статті, є авторські, А. Вовчака, зроблені у 2008—2009 рр. у с. Лімна Турківського р-ну Львівської обл. — *Прим. Ред.*

[2] Вважаю своїм обов'язком висловити щиру подяку добродіям Романові та Миколі Мотичакам за допомогу, а також подякувати всім майстра, яки охоче поділилися своїм досвідом виготовлення саморобних автомобілів. Також хочу подякувати пані Уляні Парубій, співробітнику кафедри української фольклористики Львівського національного університету імені Івана Франка, за транспортну допомогу в організації виїзду, і панові Василю Василькову, головному редакторові турківської районної газети «Бойківщина» за бездоганне облаштування нашого побуту.

[3] А він, у свою чергу, зі «Словаря немецко-руского» Омеляна Партицького (Львів, 1867) [23]. Серед джерел наповнення свого словника О. Партицький називає і власні польові зібрання «у горах»: «...крім того збирав я слова народні в наших горах и на Буковині і переписувався з людьми свідущими руського язика; наконець получав я и ріжні збірки народних слів... [22, с. IV].

ченням: «гнуться, шататься, качаться, колебаться под тяжестью, сдавать под гнетом или напором, не устаивать, не сдерживать» [14, с. 506][4]. Загальновизнаної етимології, як зазначено в «Етимологічному словнику української мови», слова «диготáти» і «дигтíти» мають, «можливо, запозичення з польської мови...» [15, с. 68]. У польській мові початку XX ст. маємо низку подібних слів — Олександр Брюкнер подає: dyg, dyga, dygać, dygnąć, dygotać, а також dygat’ (з важливою для нас приміткою про поширення «tylko u nas i na Rusi»), які фактично несуть дві групи значень: 1) «дрижати», «трястися» («kolano dygoce») і 2) «згинатися», «присідати», «кланятися» [25, с. 106][5]. Словниковий матеріал, отже, дає змогу сконстатувати, що в середині XIX — у 30-х рр. XX ст. в західноукраїнських діалектах побутували слова «диготáти», «дигтíти», «дúґать»[6] зі значенням «дрижати, здригатися, трястися», і припустити, що саме вони спричинилися у 1970—1980-х рр. до утворення слова «дúґа» (фактично відродившись у ньому) на позначення тряского саморобного транспорту з гомінкими двигуном та елементами кузова.

Значно більше, ніж науковців, генеза слова «диґа» цікавить народне середовище, про що свідчить розмаїття народних версій його походження та жваві дискусії про їх правдивість, які майже завжди виникали під час наших зустрічей з майстрами цих машин. На запитання, що означає слово «диґа», мені вдалося почути, зокрема, такі версії. Згідно з першою, слово утворилося шляхом звуконаслідування характерного шуму роботи дизельного двигуна: «...Від слова «диґ-диґ», мотор там працює, так» [1, с. 4]; «...Сама робота дизельного мотора, як кажуть — «диґ-диґ-диґ-диґ» і так дальше... Сам двотактний рух клапанів створює такий, ніби

Іл. 2. Роман Мотичак, 1969 р. н.

[шум]» [3, с. 4]. Маємо приклади і точного народного «документування» факту появи слова вказівкою низки «реальних» подій, осіб і предметів (як у народних переказах): «Р-1): Та чому. То від малейкого хлопця пішло. Такий був Толік, а в них було зроблений, во його батько робив диґу, то він робив з «зідика». Такий був «зідик»[7]. І «зідик», коли завели, то він такво робив: «диґ-диґ-диґ», а маленька дітина, десь три роки, в штири, і він бігав: «О, поїхав тато, диґ-диґ-диґ!». Ой, і так пішов «диґ-диґ-диґ», з тих пор пішов «диґ-диґ» [11, с. 6].

Наступна версія представляє вельми давній і поширений у народних уявленнях спосіб появи тої чи тої назви якоїсь речі, істоти, явища, коли їх хтось так назвав (і при цьому не суттєво, чи є зрозумілим значення цієї назви)[8]: «Р-1): Десь ніби кажуть, шо в Жукотині жінка якась каже, шо то лізе, як диґа» [1, с. 4][9]. В устах Ярослава Тирика, ди-

---

[4] Словник В. Даля виходив упродовж 1863–1866 років.

[5] Словник побачив світ 1927 року.

[6] Примітно, що українські слова «диготáти» і «дигтíти» зі значенням «zucken» знаходимо також у словнику німця Макса Фасмера [26, s. 384], який готував свій «Russisches Etymologisches Wörterbuch» (вийшов друком у 1953—1958 рр.) головно перед Другою світовою війною. Дещо дивно, що ці слова потрапили у німецький словник, але «змогли» уникнути згодом «Словника сучасної української мови» (К., 1970—1980). У російському перекладі словника М. Фасмера замість слова «дигтíти» подано «диготíти» [24, с. 557].

[7] Р-1): ...«зідики» такі були, крутили десь там якусь січкарню, такі були мотори. Р-2): Стаціонарні [двигуни], «ЗІД»... [1, с. 5].

[8] Порівняй, для прикладу, біблійний мотив про те, як Адам на початку світу називав живі створіння [Бут. 2 : 19—20].

[9] Ця версія пояснення, у якій пояснювальне слово так і залишається незрозумілим моїм респондентам, чи не вказує на походження слова «дига» від вже цілком забутих молодшим поколінням архаїзмів «диготати, дигтіти», які ще пам’ятала ця «якась жінка».

ректора середньої школи у Лімній, подібна версія зазнала вже відповідної раціоналізації (той, хто назвав диґу цим словом, просто щось не зрозумів, недочув, перекрутив): «Р-1): Я вважаю, що через трохи неграмотність чоловіка, який просто [не] знав, що то дизельний мотор, і сказав, що то є «ди́ґа», і всьо...» [3, с. 4].

Побутуючи сьогодні в досліджуваних селах як загальна назва для всіх самородних самохідних машин, слово «диґа», однак, з'явилося вже пізніше, власне з появою диґ з дизельним двигуном (від трактора), у цьому одностайні всі опитані респонденти: «Р-1): ...То пізніше [назва] «диґа» ся з'явила, вже почали робити більші такі, інакшої конструкції, на чотирьох колічках робили вже. Ну то-то вже якось назвали «диґов»... [2, с. 5]. Появу окремої назви респонденти пов'язують з іншим типом диґ, які вже набули масового поширення, — це чотириколісні машини з мотоциклетним двигуном (найчастіше від «інвалідки», легкового автомобіля з мотоциклетним двигуном, який надавали інвалідам-ветеранам як соціальну допомогу): «Р-1): ...Справа такого роду, шо не зразу диґи почали називати. Називали «драндуле́т», «трамбуля́нка»... І ше назва була «тарада́йка», називали, дехто називав «тарадайка»« [1, с. 4—5]; «Р-1): ... «Трандилєт», та ніби зараз говорять «диґа», але то «трандилєт» всьо їдно, то є «трандилєт». Шо є «іжаковий» мотор, ІЖа [тобто, від мотоцикла марки ІЖ], то є «трандилєт». Але кажуть, то слабе, то «трандилєт». То ніч не варте. Але почалося з того...» [3, с. 4]; «Р-2): На Дрогобиччині кажуть... «тарадайка» або «біда». Ну то було, я казав, шо то дійсно була біда, бо то лю́дська була біда» [2, с. 5]. Вказані як місцеві назви «драндулєт» («трандилєт») і «трамбулянка», а також дрогобицькі (за словами респондента) варіанти «тарадайка» і «біда» не є новиною в українській традиційній транспортній термінології, а використовувалися вже здавна на позначення найпростіших видів колісного несамохідного транспорту — різних візків, тачок тощо[10]. Слова «драндулєт», «тарадайка» і особливо «біда» у сучасному побутовому мовленні і конкретно вжиті як назва саморобних машин несуть досить відчутний зневажливий чи щонайменше насмішкуватий відтінок значення, підкреслюючи якусь недоладність, недосконалість речі, механізму.

[10] Порівняй, для прикладу, гуцульську назву одноосевого двоколісного возика «тарадайка» [13, с. 161].

Передумови появи диґ

Поява диґ як явища господарсько-виробничої діяльності українського горянина окресленого реґіону другої половини XX ст. була наслідком кількох тісно переплетених між собою факторів, які, якщо приглянутись до них ближче, водночас і взаємно заперечують один одного. Адже, з одного боку, на прикладі диґ можемо догледіти риси дальших еволюційних змін традиційного народного транспорту й поступального розвитку народної технічної думки, звісно, істотно прискорених й до невпізнання урізноманітнених нечуваним перед тим науково-технічним прогресом XX століття. А з іншого, самі респонденти появу цих саморобних транспортних засобів пов'язують із тими деструктивними змінами, яких зазнало традиційне народне господарство карпатського українця у другій половині XX ст. внаслідок руйнування окупаційним радянським режимом індивідуального сільгоспвиробництва і запровадження таких варварських форм господарювання, як колгоспи та радгоспи. Заснування «колективних господарств» на Турківщині, як і скрізь по Україні, відбувалося за однією й тією ж репресивною схемою, основним заходом якої було примусове відчуження засобів виробництва: знарядь праці, приміщень, у т. ч. транспорту й тяглової сили: «Р-1): ...Бо в 49-му році заснували колгосп в нас, пізно вже, вже в кінці. Я пішов в перший клас. Коня забрали, в нас були два вози, то один віз тато, гірший, здав в колгосп, і коня, а ліпший віз лишив собі, то я пам'ятаю, шо ше тато тігав коровами, треба було шось привезти, навіть орали коровами. І дуже багато людей орали [коровами], тому шо коня не було, коня колгосп забрав... Ну треба на зиму якогось гілля привезти, хмизу, розумієте, ну як, на плечах носили. Поки [тато] був сильніший, носив на плечах, сіно на плечах. Пам'ятаю, з моєю мамою то вони постійно тягали, розумієте, то тяжка праця була...» [1, с. 14—15]. Позбавлення селянина власної тяглової сили і транспортних засобів робило його цілком залежним від колгоспу і мало перетворити невдовзі у новітнього безвольного кріпака: «Бо з безвиході, з безвиході. З безвихідного положення [робили диґи], тому шо було так: колгосп, бригадір, як'ись 'му дав на лапу, дав'ись 'му, напоїв, накормив, напоїв, і то не раз, то тобі дав коней шось зробити. Як'ись був в «чорнім списку», то червінь місяц, я ко-

лись, ... третього червня я хіба картоплю садив. Люди вже обробляли, вже з землі вилізла, а я хіба садив. Бо я впав у чорний список» [4, с. 7].

Із появою у колгоспах техніки, яка поступово почала витісняти живу тяглову силу (головно коней), становище селян з індивідуальними господарськими роботами не лише не полегшало, але ще й ускладнилося. Якщо отримати (за тодішньою термінологією «виписати») колгоспного коня для короткотривалої підмоги у власному господарстві загалом було легше, полагодивши цю справу з бригадиром без формальностей, то з технікою — тракторами і вантажівками — справа була куди важчою, враховуючи облік мотогодин, пального й інтенсивний графік самих робіт у колгоспах: «Р-1): Зв'язано то з тим, шо коней в колгоспах стало менше, більше пішла техніка, вже трактори, ну і селянам тяжко було собі шось зробити: привезти дров там, ну таке всяке... Нічого не можна було [тримати, мається на увазі, коней], а якось треба було шось робити. А з колгоспу не завжди можна було взяти і трактор, і коня, бо то роботи було багато, і тому люди якось почали вже виходити з того положення по-своєму в нас, хто як може» [1, с. 4]. Саме в отій потребі — «якось давати собі раду» — і бачать опитані респонденти основну причину появи перших саморобних самохідних машин: «Р-1): ...Ну я вам кажу, шо сама біда заставила селянина шось зробити своє, тягло якесь, розумієте, шоб полегшити собі життя. Я пам'ятаю, шо як я зробив, мій батько сіяв, не було меж, як він тішився, розумієте», — згадує Микола Мотичак [1, с. 14]. Тому й так особливо припала йому до душі почута десь на Дрогобиччині назва цих машин — «біда́»: «Р-1): ...На Дрогобиччині і зараз називають, шо то є «біда», бо то була дійсно для селянина біда, розумієте, шоби вижити, то треба шось зробти, шось думати, робити якийсь мінітрактор, або шось подібне, якесь тягло́» [1, с. 4]. На такому розумінні причини виникнення диґ хочу наголосити, оскільки це однозначно позиціонує диґу як продукт і засіб господарсько-виробничої діяльності українського селянина й чітко відрізняє її від популярного серед совітських автолюбителів 1970—1980 рр. явища — конструювання різноманітних саморобних автомобілів, яке було своєрідним хобі цих людей, забавою у вільний час[11].

Зі здобуттям Україною незалежності зникли заборони мати у приватній власності сільськогосподарську техніку, з'явився ринок такої техніки. Однак це, як бачимо, не лише не зупинило традицію виготовлення диґ, але й навіть підштовхнуло до неї. Пересісти із саморобної техніки на серійну українському горянинові перешкодили, найперше, його низька купівельна спроможність (простіше — бідність, відсутність вільних коштів і оптимальних кредитів), а друге — відсутність такої техніки, яка б відповідала природно-географічним умовам та господарсько-економічним потребам краю (досить перспективні десь на початку 1990-х рр. думки про мінітехніку вітчизняного виробництва розбилися об економічну кризу кінця 90-х і згодом зникли разом з вітчизняними заводами). Під час нашої розмови Микола та Роман Мотичаки усно «опротестували» найпоширеніші господарські машини і дійшли висновку, що «в Україні та й в Польщі не випускається нічого такого. Таких аналогів нема [як диґа]» [1, с. 13]. Підмічені недоліки серійної техніки цікаві для нас як приклад праці сучасної народнотехнічної думки над вирішенням господарсько-транспортної проблеми шляхом напрацювання власної моделі транспортного засобу: «Р-2): А дивіться, чому ми робимо [диґи]? Тому шо ГАЗ-50—66-ті, грузові машини — вони є, ну [ГАЗ-]66 ше йде добре для нашої місцевості, — він великий.... Мені не треба такої техніки. [Мала вантажівка] — «газелька», вона не годиться. Вона низької посадки, вона на ресорах, вона на горах безпорадна... «Уазіки» бортові, вони по проходимості добре, але вони тоже на ресорах, там і рама слаба, і ресори слабі. Він на перекосах тоже не даст ради. Він перекинеться, то 100 процентів. Кабіна там тяжка, то воно не йде... «Волинянка» кузова не має. Ну там можна пару мішків закинути. Вона по проходимості добра тоже, але вона слаба, там мости слабі. Міст мусит бути великий, сильний. [У неї] колеса маленькі, в яму залізе, запорпається... Трахтори зараз, я он бачив, по 10000 доларів. Так і можна було би і краще їх зробити за такі гроші. А трахтор шо, трахтор по горах він ну з косарков, з плугом поїде, а прицеп він не зможе потягнути, він буде буксувати. Великий трахтор — МТЗ, потягне менший прицеп, але не буде кожен тримати трахтор, бо то не треба... [Він і] поле толочить, то не колгоспні площі колись, шо вони косили. А Т-25 — він заслабий,

[11] Дивись, для прикладу, тогочасні річники технічних журналів «За рулем», «Юный техник» та ін.

Іл. 3. Федір Цюро, 1928 р. н.

він в горах... менше потягне, ніж я на своїй [дизі] повезу. Менше потягне, тому шо він буде буксувати» [1, с. 13]. І в підсумку — «...приходиться робити шось отаке, отакого приблизно, як ми робимо, бо воно дійсно саме пока шо практичне в нас. А шоби купити чогось такого — то нема» [1, с. 13].

Майстри диґ

Лише згромадження достатньої кількості польового матеріалу дасть змогу також і критично прокоментувати таке важливе й водночас суперечливе в розумінні самих респондентів питання, як першість того чи того села чи майстра у «винайденні» диґи. Зважаючи на технологічну складність і новизну виготовлення диґ (у порівнянні з традиційними возами чи саньми), потребу спеціальних знань і навиків, інструментів та інших пристосувань, першими конструкторами саморобних транспортів на селах були чоловіки, які за своїм фахом мали тісний зв'язок з технікою, механізацією і самі володіли вже якимсь транспортним засобом (найчастіше мотоциклом, легкові автомобілі з'являться лише з 1970-х рр.): «Р-1): Хто був більше кмітливіший, зв'язаний з технікою, мав вже якийсь мотоцикл... Ну і хто був кмітливіший, почали собі робити такі диґи...» [1, с. 4]. Микола і Роман Мотичаки першим таким майстром саморобних машин у Лімні й околиці назвали Федора Цюро (з 1928 р. н.) (іл. 3), який ще з 1948 р. працював на нафтових бурових вишках і, як сам про себе розповів, «Р-1): ...Я вже працював на роботі, в нафторозвідці бурильщиком, я вже мав можливість і подумати, і зробити шось таке краще. Мав такий мотоцикль, з мотоцикля зробив такий самохід...» [2, с. 4]. Конструктором першої диґи з мотоциклетним двигуном від «інвалідки», на переконання Ярослава Тирика, потрібно вважати Василя Дністряна з Лімни (іл. 4), який теж замолоду працював з технікою, а, маючи фізичну ваду (хвору ногу), змушений був хоч якось полегшити собі непросте життя на селі.

Із подальшим збільшенням у 1970—1980-х рр. на селах технічних професій (механік, шофер, слюсар) і зростанням відповідних знань (орієнтація предмета трудового навчання у сільських школах на вивчення основ водіння й експлуатації тракторів і вантажних автомобілів), з появою в індивідуальній власності легкових автомобілів і збільшенням кількості сільськогосподарської самохідної техніки у колгоспах — ідея конструювання саморобних машин отримала значний поштовх саме в сенсі технічно-інженерному й поступово захопила все чоловіче населення краю, яке умовно можемо поділити на три групи: 1) «власники диґ» (які придбали собі саморобну машину чи замовили її виготовлення), 2) «майстри власних диґ» (які власноруч конструювали свою диґу) і 3) «професійні майстри диґ» (які виготовляють саморобні машини на продаж).

На жаль, сьогодні не володіємо жодними статистичними даними ані про власників, ані про майстрів диґ, однак з власних спостережень можемо сказати, що кількість чоловіків, які власноруч виготовили собі диґу, є досить великою (у відношенні до всього чоловічого населення околиці) — принаймні 8 з 12 моїх респондентів (власників диґ) змайстрували свою диґу самотужки. Хто власноруч конструює собі диґу, може скористатися основними концепціями й характеристиками машин попередників, розраховуючи при цьому, звісно, на ті головні компоненти майбутньої машини (двигун, мости, раму та ін.), які вдалося підшукати. У складніших питаннях, які найчастіше стосуються налаштування двигуна, паливної системи, встановлення високообертових частин тощо звертаються за допомогою чи попросту замовляють виконання таких робіт у досвідченіших майстрів, які спеціалізуються на конструюванні диґ і виготовляють їх «серійно». Зважаючи на те, що за совітського режиму будь-яка при-

ватна виробнича діяльність могла накликати кримінальне переслідування, професійне виготовлення диґ, зрозуміло, не афішували. Оце небажання «видати» майстра відчувається ще й досі, коли охочіше розповідають про майстерність переважно вже покійних народних інженерів, але неохоче вказують на сучасних майстрів-професіоналів. Однак навіть загального огляду саморобних машин околиці вистачає, щоб помітити чітку типологію у їхній будові, яка є наслідком відносно тривалої діяльності низки «професійних» майстрів та їхніх «шкіл»-майстерень.

Коли зі здобуттям Української Незалежності були зліквідовані заборони й обмеження на приватну виробничу діяльність, ваникли надії, що справа виготовлення диґ із заняття народнопрофесійного може піднятися до рівня офіційної підприємницької діяльності. Проте вже невдовзі такі спроби виявилися неуспішними: «Р-2): ...На тім ніхто не робить бізнесу, бо то не є така тема, шо можна там зробити і заробити нормально» [1, с. 9]. На перешкоді стала неприбутковість цієї справи, спричинена головно вже згадуваною низькою купівельною спроможністю селянина. Адже з-поміж усіх характеристик диґи, які відрізняють її від серійного автомобіля, не на останньому місці цінится й, відповідно, очікується її дешевша вартість. Із поступовим вичерпанням дешевих вживаних агрегатів і запасних частин ще від колгоспної та списаної військової техніки можливість отримати хоч якийсь прибуток за рахунок низької собівартості машини також зникла. «Р-1): Серійним [виробництвом], та то треба мати якийсь капітал, шоби почати шось зробити. А ту ж люди бідні, кождий так зразу такево де'с си могли якесь зелізо дістати, в металоломі мож було дістати колись, а зараз і то не мож. Р-3): Можу уточнити, шо зараз то всьо йде по дорогих цінах, тоді... було ше за копійки, [тепер] всьо дорого, зробити, матеріали, електроди, то всьо зробити, порахувати і воно буде досить так, шо заробітку нема великого... За велику ціну ніхто не купит, а заробити там, заробити яких тих 200, ну 500, ну навіть і 1000 гривнів, а поробити так як п'ять місяців, як я робив, то за п'ять місяців можна більше заробити. Нема ніякого матеріального [зиску]...» [2, с. 6]. Ось тому сьогодні таких майстрів, які б у повному сенсі професійно займалися виготовленням і сервісним обслуговуванням диґ (тобто жили з такого виробництва), як зазначають респонденти, в околиці немає.

Іл. 4. Василь Дністрян, 1934 р. н.

«Р-2): ...Є ше пару хлопців в нас, шо так можут зробити, шо робе або на замовлення, або самі зроблять, а потім можуть продати, але то на тім не є шось великий заробіток... Ну є пару чоловік, шо можуть робити, але так шоби серйозно, то професійно ніхто не займається» [1, с. 9]. Серед сучасних конструкторів диґ, з рук яких вийшла не одна така машина, найчастіше називають Семена Дребута з Жукотина, але при цьому додають, що й він, знеохотившись, також вже закинув цю справу, отримавши державну роботу.

Типи диґ

Переходячи до розмови про технічні характеристики, будову і функціональність диґ, потрібно мати на увазі досить-таки тривалу (з огляду на стрімкі темпи науково-технічного прогресу сучасності) еволюцію цього явища — майже 50 років — в ході якої поставали різні типи цих саморобних машин. Зважаючи на поки що недостатню кількість джерельних публікацій і порівняльного матеріалу про диґи, я, зрозуміло, зможу окреслити ці типи лише досить загально, ґрунтуючись головно на власних емпіричних даних (про невелику кількість машин зазначених типів: три-п'ять одиниць), на узагальненнях опитаних респондентів (особливо цінними міркуваннями про еволюцію і технічну типологію саморобних машин я завдячую п. Романові Мотичаку) та на експедиційних фотоматеріалах. Зрозуміло також, що диґа цікавить нас як явище господарсько-виробничої діяльності селянина і як продукт народної технічної думки, тому,

відповідно, в технічній характеристиці цих саморобних машин ми можемо обмежити детальність технічного опису на рівні зазначення марок використаних у них агрегатів і механізмів (як ось двигуна, коробок передач, мостів тощо), не вдаючись до детальних характеристик цих агрегатів і механізмів (оскільки вони є серійного виготовлення, лише подекуди з незначними доробками майстрів), а головну увагу зосередити на типових (поширених) способах, рішеннях і мотивації їх комплектування, розміщення у дизі, що, власне, і є специфікою цих транспортних засобів.

Потрібно також наголосити, що в цій статті, зважаючи на обсяг, я змушений обмежитися оглядом так би мовити *універсальних диґ* або, якщо застосувати до цих саморобних машин класифікацію вантажних автомобілів за характером їх використання, *диґ загального призначення*, залишаючи поки що на боці не менш цікаву групу *саморобних спеціалізованих транспортних засобів*, що їх народні майстри власноруч конструюють спеціально для певних видів господарської діяльності (наприклад, диґи-косарки для заготовлення сіна).

Використана у статті типологія диґ загального призначення опирається на поширеній в дослідженій околиці народнотехнічній класифікації саморобних самохідних машин. Визначальною ознакою, за якою опитані респонденти «класифікують» диґи, є насамперед *тип двигуна*: розрізняють отже диґи з мотоциклетними, тракторними (дизельними) двигунами та двигунами від легкових автомобілів (переважно карбюраторними). Їх часто так і називають за маркою двигуна: «диґа Т-25» чи «диґа Т-40» — це диґи з тракторним двигуном. На диґи з мотоциклетним двигуном частіше кажуть «диґа з інвалідки», за поширеною в побуті назвою транспортного засобу, з якого використовували двигун, т. зв. мотоколяски. Другою важливою ознакою для народної «класифікації» диґ є *кількість коліс* (розрізняють три і чотириколісні машини), але вона поступово втрачає свою актуальність, оскільки в останні 20 років триколісні диґи фактично «зійшли з конвеєра», а розвиток народнотехнічної думки пішов шляхом конструювання чотириколісних, так би мовити, автомобілеподібних диґ.

Отож, на основі призбираного матеріалу у статті виокремлено й описано чотири типи саморобних самохідних машин досліджуваної території:

1. «*Диґа з мотоциклетним двигуном, триколісна*». Машини цього типу ще додатково розподіляємо на два підтипи, головно за специфікою розміщення двигуна: 1.1. «*Диґа з поздовжнім розміщення двигуна*» та 1.2. «*Диґа з поперечним розміщення двигуна*».

2. «*Диґа з мотоциклетним двигуном, чотириколісна*».

3. «*Диґа з тракторним двигуном, чотириколісна*».

4. «*Диґа з двигуном від легкових автомобілів, чотириколісна*».

Поряд із розглядом будови, технічних характеристик і практичного застосування диґ кожного типу я також зробив спробу з'ясувати час їх появи, називаю імена перших і відомих, за свідченнями респондентів, майстрів, хоч водночас розумію, що вичерпно відповісти на ці питання можливо буде лише зі зґромадженням достатньої кількості фактичного матеріалу.

«Перша» диґа — до початків конструювання самохідних машин

Вельми символічним в історії традиційного народного транспорту Бойківщини середини XX ст. можна назвати факт, який різні респонденти кладуть як вихідний пункт еволюції диґ у їхній околиці. Десь наприкінці 1950-х рр. Федір Цюро з Лімни встановив двигун внутрішнього згорання на традиційний драбинний віз, зробивши його таким чином самохідним. Сам транспортний засіб, зрозуміло, не зберігся, але зі спогадів його майстра можемо скласти собі приблизне уявлення про цей «винахід».

Властиво це був звичайний чотириколісний двоосьовий віз, у якому Ф. Цюро модифікував передок («передню теліжку»): дерев'яні вісь та колеса замінив на залізні, виготовивши їх власноруч. На цей передок він і прилаштував («ну так прикрутив його») мотоциклетний двигун (ИЖ-49), який через ланцюгову передачу обертав колесами: «...Там йшло через передачу, таяк в тракторі. Шестерня була така менша, потому більша, потому цепом ішло на той валік, шо крутило колесо» [9, с. 4]. Важелі управління двигуном (газ, муфта щеплення, переключення передач) Ф. Цюро розмістив на дишлі («дишлику»), за який, власне, і «вів» свій самохідний транспортний засіб, ідучи поряд пішки та скеровуючи

його у потрібному напрямку. Оскільки диференціалу, зрозуміло, на такому саморобному мості бути не могло, то, щоб повернути, доводилося вимикати двигун: «Р-1): Диференціалу не було, і так просто одно колесо тягнуло, а другим кручав... а поворот робити, треба було одно виключати, шоб поворот якийсь робити...» [2, с. 5]. Але, незважаючи на таку недосконалість цієї «техніки», вона, як зазначає майстер, все ж давала селянинові якусь полегшу.

Цей, на перший погляд, блискучий перехідний тип (якщо так взагалі можна говорити на основі одного зафіксованого факту) поміж традиційним тягловим і новим самохідним транспортом, однак, виявився тупиковим. І сам майстер Ф. Цюро зазначав, що користувався своїм моторизованим возом недовго, переробивши його невдовзі у цілком іншу «техніку». Розвиток саморобних самохідних машин в околиці пішов іншим шляхом — шляхом переробки й пристосування серійних транспортних засобів, їх частин і агрегатів[12].

1. Тип «диґа з мотоциклетним двигуном, триколісна»

Першим типом власне повноцінних самохідних саморобних машин стали триколісні транспортні засоби на базі мотоцикла: «Так, почалося з триколісних спочатку, і потім пішли чотирьохколісні, але і зараз ше трьохколісні мають туво, хтось використовує для косарки...» [12, с. 4]. Появу таких машин в околиці датують зламом 1950—1960-х рр. і пов'язують з ім'ям майстра Василя Дністряна. Свою першу триколісну диґу з мотоциклетним двигуном він змайстрував 1959 чи 1960 р. [6, с. 6]. У 1965 р. подібну машину (вона й досі на ходу і є, мабуть, однією з найдавніших збережених) сконструював Федір Цюро: «То було в 60-х, то десь коло 65-го року... В 65-тому році я вже їздив таков диґов, трьохколісков» [9, с. 5].

За основними конструктивними характеристиками триколісні диґи з мотоциклетним двигуном можна поділити на два підтипи, які умовно назвемо: 1) диґи з поздовжнім (власне мотоциклетним) розміщення двигуна та 2) диґи з поперечним розміщення двигуна відносно поздовжньої осі диґи.

1.1. Підтип «диґа з поздовжнім розміщення двигуна» (іл. 5, 6, 7, 9, 10, 11)

Загальна будова диґи. В основу конструкції цього типу диґ покладено мотоцикл, властиво пів мотоцикла, без його задньої частини (заднього колеса та підвіски). Свій витвір майстер Ф. Цюро так і називає «мотоцикель».

Силовим рушієм таких диґ є мотоциклетний **двигун**[13] чи, радше, **силовий агрегат**, що в одному блоці об'єднує власне двигун (циліндропоршневу групу), моторну передачу, механізм зчеплення і коробку передач. На ранніх диґах цього типу, як дізнаємося зі спогадів чи бачимо на збережених зразках, встановлювали двигун, що «був під руками», часто це був «рідний» силовий агрегат того мотоцикла, який клали в основу диґи. Перша диґа В. Дністряна, за спогадами М. Мотичака, була оснащена двигуном від мотоцикла «К-125»: «Р-2).: «К-125» ще був. То били перші, спочатку Ковровський завод хіба працював, робив малі мотоцикли..., я ще мав «К-55», а вже потому «К-175» — то вже був такий з трошки більшим мотором. Но тото було ше з малого мотоцикля, я пам'ятаю, він мав такий малий мотоцикель [6, с. 4]. На дизі Федора Цюро, сконструйованій на базі мотоцикла «ИЖ-49», відповідно стояв серійно комплектований двигун «ИЖ-49» (іл. 5). Згодом у комплектуванні триколісних диґ двигунами зазначилася навіть певна уніфікація: тут особливим попитом у місцевих майстрів користувалися двигуни від автомобілів-мотоколясок — т. зв. «інвалідок»[14] (у різний час такі мотоколяски оснащувалися мотоциклетними двигунами «ИЖ-49», «ИЖ-56», «ИЖ-Планета-3»). Це було зумовлено головно доступністю та відносною надійністю цих двигунів у той час[15]. Серед їх переваг називають та-

[12] Щоправда, і сьогодні віз не втратив свого «зв'язку» з диґою, але залучають його лише для перевезення деяких видів вантажів — дерева, сіна — у вигляді своєрідного напівпричепа. Про це мова піде далі.

[13] Майстри часто переповідають про ті «початкові часи», коли для перших самохідних машин їхні творці намагалися прилаштувати невеликі двигуни внутрішнього згоряння стаціонарного типу (застосовувані у колгоспах для приводу різних сільськогосподарських механізмів, напр., січкарень).

[14] Див. рубрики «Мотоколяска», «СМЗ С-3А», «СМЗ С-3Д» у додатку «Довідник серійних транспортних засобів» наприкінці публікації.

[15] Двигун для «інвалідки» і запчастини до нього у 1970—1980-х рр. можна було придбати у магазині (в обласному чи районному центрі, звісно) або навіть замовити поштою. Це однозначно було вигідніше й доступніше,

Іл. 5. Диґа з мотоциклетним двигуном (ИЖ-49), триколісна, без кузова. Майстер Федір Цюро, 1928 р. н.

Іл. 6. Диґа з мотоциклетним двигуном (ИЖ-49), триколісна, з кузовом. Майстер Федір Цюро, 1928 р. н.

кож заводську систему примусового повітряного охолодження, дуже важливу за умови, що двигун працював під навантаження, а при малій швидкості руху диґи такого інтенсивного обдування повітрям, як у мотоциклі, не було. Відповідно, для звичайних мотоциклетних двигунів, встановлених на диґах, доводилося додатково конструювати примусове повітряне охолодження, яке почасти прилаштовували від згаданих мотоколясок або ж у вельми оригінальний спосіб виготовляли власноруч у вигляді невеликого вентилятора з приводом від колінчастого вала двигуна через два шківи і приводний пас. Загалом же названі мотоциклетні двигуни — це одноциліндрові двотактні карбюраторні двигуни з повітряним охолодженням: К-125 (робочий об'єм циліндра 123, 7 см^3, максимальна потужність 4, 25 к. с. за 4600—4800 об/хв), К-175 (робочий об'єм циліндра 173, 7 см^3, максимальна потужність 8, 0 к. с. за 5000—5200 об/хв), «Ковровец-175» (робочий об'єм циліндра 173, 7 см^3, максимальна потужність різних модифікацій 8, 2—9, 5 к. с. за 5200—5400 об/хв) [21], «Восход» (робочий об'єм циліндра 173, 7 см^3, максимальна потужність різних модифікацій 10—14 к. с. за 5200—5800 об/хв) [27], ИЖ-49 (робочий об'єм циліндра 346 см^3, максимальна потужність 11, 5 к. с. за 4000 об/хв) [18], ИЖ-56 (робочий об'єм циліндра 346 см^3, максимальна потужність 13 к. с. за 4200—4500 об/хв) [16], ИЖ-Планета-3 (робочий об'єм циліндра 346 см^3, максимальна потужність 18 к. с. за 4200—4600 об/хв) [29]. Ніяких істотних змін у конструкцію двигуна та силового агрегату не вносили. Спосіб управління двигуном, як і загалом керування диґою також в основному залишалися «мотоциклетними». Ззовні цей триколісний транспортний засіб навіть дещо нагадує совітські серійні вантажні мотороллери (марки «Муравей», наприклад), та проте він кардинально відрізняється від них своїми основними технічними характеристиками.

Трансмісія. Потужності мотоциклетного силового агрегату (двигуна й коробки передач) для сільськогосподарських робіт, звісно, було зовсім недостатньо. Цю проблему народні майстри вирішували головно, конструюючи для своїх диґ особливу силову передачу. У перших диґах її конструкція, як дізнаємося зі спогадів самих майстрів, була доволі простою, зважаючи на відсутність і важкодоступність у той час автомобільних деталей і агрегатів. Крутний момент від ведучої зірочки мотоциклетного силового агрега-

аніж купляти цілий мотоцикл, щоб розібрати його і використати лише двигун. У совітські часи саме завдяки такій відносній доступності, дешевизні і надійності механізми й агрегати «інвалідки» (силовий агрегат, диференціал з реверс-редуктором, рульовий механізм, гальма, підвіски та ін.) широко використовували також автолюбителі для «гаражного» конструювання різноманітних мікроавтомобілів, трициклів, всюдиходів та іншої самохідної техніки, призначеної більше для розваги, відпочинку, туризму, менше для якихось серйозних господарських цілей. Технічні описи таких саморобок у великій кількості з'являлися на сторінках популярного тоді журналу «Моделист-Конструктор» аж до середини 1990-х років. Див. статтю «СМЗ С-3Д» у вільній інтернет-енциклопедії «Wikipedia» [31].

ту за допомогою ланцюгової передачі передавався на велику зірку осі задніх привідних коліс: «Р-1): Мости не ставили ше, а ставили зуба́тку і через ланц то всьо тягнуло...» [5, с. 6]. Власне таку схему трансмісії застосував на своїй першій дизі В. Дністрян, використавши як ведучий задній міст міст із залізними колесами від кінної косарки. Як розповідав М. Мотичак: «Р-2): То била кінна косарка звичайна, він тоту косу відкинув, і пришпилив там якось тото, він той привод приспособив, і тотой привод на таких желізних колесах. Але воно не мало диференціала і тяжко було дуже повертати. Але їхало, во їхав під ту гору..., аж туда в отой во ліс, отам на падйом, шпорами... То тоді не було. Не мож було задний міст дістати. Купити легкову машину не мож било, не то з неї міст. То вже тепер во списано, на металоломі є який хочеш міст, рами, всяке є» [6, с. 4, 8].

Саморобні машини з подібною конструкцією трансмісії виготовляли і в пізніші часи (вже багатші на автомобільні деталі, до яких, правда, не кожен мав доступ). Мені вдалося сфотографувати одну таку диґу, сконструйовану на початку 1980-х рр. «спеціально хіба для во́рання» [8, с. 4], щоправда, була вона вже в цілком неробочому стані (іл. 8). Її майстер Николай Борис також застосував ведучий міст із головною ланцюговою передачею (щоправда, вже з диференціалом), всі три колеса виготовив власноруч із днищ великих металевих бочок: на передньому колесі наварив гребінь, щоб воно вгризалося у ґрунт і не ковзало на поворотах, а на задніх — поперечні «шпори», щоб машина не пробуксовувала на ґрунті. На своїй іншій дизі, виготовленій десь у середині 1970-х рр., В. Дністрян уже прилаштував заводський задній міст від мотоколяски (з відповідними колесами), значно досконаліший з технічного боку (зокрема давав змогу змінювати напрям руху диґи вперед-назад, чого не було у машинах, розглянутих попередньо), однак малопотужний і ненадійний для використання на господарській машині (іл. 7).

Поряд із описаною простою трансмісією народні умільці вже невдовзі спрактикували на триколісних диґах з мотоциклетним двигуном і трансмісію значно складнішої конструкції, яка дуже добре зарекомендувала себе в багатолітній експлуатації, ставши фактично «класичною» для цього типу саморобних машин: чимало таких диґ і досі справно функціонують, хоч деякі з них були виготовлені ще в 1960—1980-х рр. До складу такої трансмісії окрім мотоциклетних зчеплення і коробки передач, які об’єднані в одному блоці з мотоциклетним двигуном, входять ланцюгова передача (змінена головна або задня передача трансмісії мотоцикла), спеціальна передавальна кутова коробка-редуктор, карданна передача і ведучий задній міст (іл. 5). Крутний момент і обертання від колінчастого вала мотоциклетного двигуна через зчеплення і коробку передач передається за допомогою ланцюга на кутову коробку, яка розташована за двигуном на початку розгалуження рами і переводить зусилля ланцюгової передачі (під прямим кутом) на карданний вал, який у свою чергу передає обертовий момент на ведучий задній міст і приводить у рух ведучі задні колеса. Кутову коробку добирали від різноманітної с/г техніки[16] або виго-

Іл. 7. Диґа з мотоциклетним двигуном («інвалідка»), триколісна. Майстер Василь Дністрян, 1934 р. н.

Іл. 8. Диґа триколісна. Майстер Николай Борис, 1955 р. н.

[16] «Р-1): І всьо, і то поставили на трьох колесах, углову коробку ше поставили, бо там не виходила передача. Бо

Іл. 9. Диґа з мотоциклетним двигуном («інвалідка»), триколісна. Майстер Микола Крупá, 1954 р. н.

товляли власноруч з готових шестерень [7, с. 4], враховуючи при цьому, щоб вона забезпечувала також задній хід диґи і понижувала частоту обертання. Окрім того, високі оберти мотоциклетного двигуна зменшували, встановлюючи на ведений вал кутової коробки зірку більшого діаметру, ніж ведуча зірка двигуна: «Р-1): Тут за щот шестерень. Чим більшу шестерню ставиш, тим помаліше їде. Чим ставиш меншу шестерню на вуглову коробку, тоді буде скоріше іти, ну тому, в нас не треба швидкості, нам треба, шоб груз тягнуло» [7, с. 4]. Далі зменшення обертів відбувалося на головній передачі (на мості): «Сам міст понижає, міст має один до п'яти, коефіцієнт. П'ять оборотів за один оборот колеса» [9, с. 5]. Таким чином, досягали суттєвого зменшення високої частоти обертання мотоциклетного двигуна, так що швидкість диґи при відповідному виборі передачі вдавалося понизити до швидкості нормального ходу людини. При цьому істотно збільшувався крутний момент і тягове зусилля машини загалом. Саме тягова потужність і висока прохідність диґи є предметом особливої гордості кожного її майстра. Федір Цюро з веселим гумором розповідав про свою машину: «Р-1): Та я виїжджаю гет на саму гору, на Маґору[17] виїжджаю. Ну, під 45 градусів можу піти [сміється]. Бо я собі так, як десь забуксує або шо, я не їду, я стаю си збоку, шоб легше було, і якшо десь трудно приходиться, як забуксує, хтось другий пхає, а я збоку... іду, так шоб легше було. Я можу виїхати де-де потрібно» [2, с. 8].

На задній міст у досліджених зразках диґ використовували ведучі задні мости від легкових автомобілів («Москвич-401», «Волга» ГАЗ-21 і 24, ГАЗ-69, УАЗ-452 чи 469), тобто т. зв. «легкі» мости, почасти модифікуючи їх. «Р-1): «Мости використовують задні з УАЗ'іка, «Волга» 21, «Волга» 24, УАЗ'іки, мости використовують на такі диґи. Рідко були ту випадки, що ставили з ГАЗ-51 вкорочені мости, але то було велике, масивне, тяжке, вони себе не оправдали....» [12, с. 4]. З відповідних моделей автомобілів брали для диґ і задні колеса.

Ходова частина. На досліджених зразках диґ з поздовжнім розташуванням мотоциклетного двигуна простежуємо два конструктивно відмінні типи *рами*, хоч в обох і використовуються елементи заводської мотоциклетної рами. Однак у першому типі вона виконує більше допоміжну функцію: для кріплення двигуна, сидіння водія та підвіски переднього колеса. Основу такої рами творить цілком саморобна конструкція прямокутної форми і горизонтального розташування, яка й несе основне навантаження (іл. 8). Її виготовляли з металевих кутників, труб, смуг тощо, які з'єднували заклепками, болтами, згодом за допомогою електрозварювання: «Р-1): Та вже тамту [диґу] зробив, вугольніки такво вигинав в кузни... Тепер вертіти прийшлося, дрельки не було, світла не було, шоби так то. Р-2): Зварки не було. Р-1): Зварки не було, а всьо на закльопки. Р-2): Шо тепер робити, а я свою робив, то я всьо на болтах, всьо на болтах, вертів дирки. Іван мені дав електродриль. Я і корбов, а потім вже дриллю...» [6, с. 7]. У передній частині такої рами її поздовжні балки вигнуті доверху на зразок переднього підкосу мотоциклетної рами, зведені докупи і з'єднані з головкою мотоциклетної рами, в якій вварена рульова колонка переднього напрямного колеса (див.: іл. 8). У такий спосіб отримували досить жорстку конструкцію, яку підсилювали ще й додатковими поперечними і поздовжніми балками для розміщення двигуна, заднього моста, кузова (на дизі В. Дністряна з цією метою прилаштовано ще й фрагмент рами мотоколяски, див.: іл. 7).

У другому типі рам аналізованих диґ заводська мотоциклетна рама (без підвіски заднього колеса) також залучена у саморобну рамну конструкцію, однак тут вона продовжує виконувати функцію важ-

---

там виходила на вугол передача. Поставили углову коробку, зняли з молотарки колгоспної, і всьо, то поклали...» [4, с. 4].

[17] Гора Магура-Ломнеська поблизу с. Лопушанка, 1022 м [19].

ливого несучого елемента машини (іл. 5, 9). Тому її спереду всіляко підсилювали: наварювали кутники фактично по всій довжині, щоб вона не тріскала під навантаженням. Ця удосконалена мотоциклетна рама позаду двигуна переходить у саморобну (виготовлену з кутника чи швелера) розгалужену у формі рогачки раму, що закінчується піднятою майже до верхнього краю задніх коліс масивною поперечною балкою, під якою до самої рами нерухомо прилаштований задній міст (див.: іл. 5). Згадана поперечна балка є важливим елементом конструкції диґи і виконує кілька функцій: у парі із поперечиною, яка знаходиться за сидінням диґи на однаковій із нею висоті, вона використовується для кріплення невеликого дерев'яного кузова, що є у комплекті триколісної диґи (іл. 6), а також призначена для приєднання до диґи своєрідного напівпричепа, що нагадує традиційний віз (про це див. далі).

Переднє колесо, його *підвіску* (передню вилку) і руль на диґах аналізованого типу «залишали» від мотоцикла, інколи вилку підсилювали у той спосіб, що амортизатори попросту замінювали кутниками чи трубками (іл. 7, 8). На іл. 10 бачимо цікаве удосконалення способу *рульового керування* диґою. Оскільки керувати триколісною машиною особливо навантаженою та й ще на польових нерівних дорогах чи взагалі по бездоріжжю за допомогою мотоциклетного руля досить важко (руль вивертається з рук), майстер на фото встановив на свою диґу автомобільний рульовий механізм з рульовим колесом (найімовірніше, з передачею типу черв'як-ролик від вантажівки ГАЗ-51А чи 53А). Обертання керма у такому випадку передається на поворотну вилку напрямного колеса через черв'ячну передачу рульового механізму, тому повертати диґою стає значно легше й переднє колесо не вивертається на нерівностях дороги, а йде стійкіше. Мотоциклетний руль, щоправда, також залишено, адже на ньому розміщені деякі елементи управління двигуном (зокрема важіль муфти зчеплення), важіль ручного гальма переднього колеса.

Гальмова система триколісних диґ з мотоциклетним двигуном складається переважно з робочого гальма: для зниження швидкості та зупинки диґи використовують гальма, якими оснащений встановлений на дизі задній міст [7, с. 5]. Зрозуміло, що тут мова може йти лише про мости автомобільного походження, найчастіше це мости з колісним барабанним гальмовим механізмом із механічним чи гідравлічним приводом.

Іл. 10. Диґа з мотоциклетним двигуном («інвалідка»), триколісна, з напівпричепом («телігою»)

Кузов, спеціальне обладнання. Як уже було згадано, триколісні диґи з мотоциклетним двигуном комплектували невеликим *кузовом* (див.: іл. 6). Його виготовляли власноруч з дощок у вигляді невеликого відкритого ящика («скриньки», за висловом Ф. Цюро), без заднього борту, як на дизі Ф. Цюро (іл. 6). Або ж навіть із відкидними заднім і боковими бортами — цілком на подобу бортової платформи вантажного автомобіля (див.: іл. 7). Такий кузов переважно робили вужчим від заднього моста і кріпили поміж колесами. Для диґ із автомобільним заднім мостом це оптимальне розташування: робити кузов на ширину заднього мосту із вирізами для коліс не було потреби, зважаючи на все-таки малу вантажопідйомність машини. А підносити кузов над колесами, на переконання респондентів, було небажано з погляду безпеки: машина втрачала стійкість на нерівній поверхні (про це див. далі).

Микола Крупа на свою триколісну диґу встановив також саморобну *лебідку* (іл. 9) — важливий допоміжний агрегат, більше поширений, щоправда, на потужних чотириколісних диґах з тракторним двигуном. Лебідку майстер застосовує двояко: переважно у лісі, щоб підтягнути зрізане дерево, особливо з такого місця, до якого важко під'їхати самою диґою. Або ж коли машина загрузла і не може самотужки вибратися з болота. Тоді її можна підтягнути лебідкою, зачепившись тросом з гаком за якусь міцну опору (напр., дерево). М. Крупа власноруч

Іл. 11. Диґа з мотоциклетним двигуном, триколісна, з напівпричепом («телігою»)

змайстрував доволі складний привід, який забезпечував необхідну тяглову потужність лебідки, давав змогу вмикати і вимикати агрегат, намотувати і розмотувати трос. На час нашої розмови лебідка вже не функціонувала, оскільки її привід М. Крупа переобладнав для косарки (про цей привід та косарку див. нижче).

Уявлення про габаритні розміри (приблизні) триколісних диґ з поздовжнім розміщенням мотоциклетного двигуна можна скласти на прикладі машини М. Крупи: довжина — 2530 мм, ширина (у задньому мості) — 1520 мм. База (відстань між осями) — 2100 мм.

1.2. Підтип «диґа з поперечним розміщення двигуна» (іл. 12, 13)

Цікавим різновидом триколісної диґи з мотоциклетним двигуном, який розвинувся в результаті дальших технічних пошуків з метою збільшення потужності машини, є моделі з цілком саморобною, виготовленою зі швелера (трапецієподібною, з підкосом над переднім колесом, як у мотоцикла) рамою, на якій мотоциклетний двигун (в аналізованих зразках марки «ИЖ» від мотоколяски) розташований впоперек до повздовжньої осі рами під лавоподібним сидінням із незначним зміщенням від середини машини до переднього колеса. Власне ця зміна розташування двигуна (його переміщення з передка машини ближче до середини, і, відповідно, розподіл його ваги, яка у попередньому типі диґ тиснула головно на переднє колесо, через раму на всі три колеса) вважається цінним технічним рішенням, що особливо позитивно позначилося на прохідності машини: «Р-1): Страшна проходимість, мотор в нього під сіджиньом, шо тисне всьо назад... Р-2): ...А перед розгрузив, тому він і не буксує. Я тут так в своїй не міг зробити, а в його конструкції там можливо так» [1, с. 21].

Наступною істотною відмінністю у конструкції силової передачі цього підтипу диґ є встановлення замість кутової коробки *другої повноцінної (багатоступінчастої) коробки передач* (в аналізованих зразках — чотириступінчаста вантажного автомобіля ГАЗ-51А), яка розташована на поперечних балках рами одразу за мотоциклетним двигуном і з'єднана з ним короткою ланцюговою передачею (з ведучої зірки двигуна ланцюг іде на зірку, встановлену на ведучому валу коробки передач). Саме таке конструктивне рішення трансмісії виявилося дуже вдалим і стало прикметною рисою кількох наступних типів диґ, адже дві коробки передач, зменшуючи частоту обертання двигуна, але збільшуючи передаваний крутний момент, дають змогу отримати значну тягову потужність машини навіть за умови встановлення малопотужного мотоциклетного чи іншого (напр., від малолітражних легкових автомобілів) двигуна. Ще одна дуже корисна прикладна перевага такої конструкції приводу — можливість за допомогою двох коробок передач точно (малим кроком) і в широкому діапазоні маніпулювати швидкістю руху машини. Це необхідно для певних сільськогосподарських робіт, де важливо витримувати стабільну, переважно досить низьку швидкість (напр., для кошення трави за допомогою кінної косарки або виорювання картоплі кінним плужком, про це див. нижче).

Від другої коробки передач короткий карданний вал передає крутний момент на ведучий *задній міст*, що жорстко закріплений на рамі, та колеса. На цей тип диґ теж підшуковують «легкі» мости (від «Волги» ГАЗ-21, 24 та ГАЗ-69, УАЗ-469) і відповідні колеса. Роман Мотичак, щоправда, звернув увагу на конструкційний недолік розташування заднього моста в аналізованих зразках диґ: «міст догори ногами повернутий» [12, с. 5]. Це зумовлене застосованим на диґах лівим[18] поперечним (відносно повздовжньої осі машини) розміщенням мотоциклетного двигуна, внаслідок чого на другу коробку передач подається

[18] Тут маємо на увазі відносно його «мотоциклетного» розташування.

лівосторонній обертовий момент. Щоб диґа їхала вперед, народним майстрам довелось повернути задній міст у вертикальній площині на 180° (іл. 12). Таке рішення, особливо для мостів з гіпоїдною головною передачею, зрозуміло, не є вдалим, оскільки міст переважно експлуатується в режимі «заднього ходу», тоді як зуб'я шестерень за своєю будовою мають збільшену навантажувальну здатність саме для «переднього ходу». «Але то не є добре..., тому шо міст, він має гіпоїдну пару, він має силу, коли вони йдут в той бік, там зуби так зроблені, шо вони в один бік мают силу, так шо на задній передачі легше урвати міст, ніж передній» [12, с. 5].

Істотно відрізняється також спосіб управління двигуном і керування цим підтипом диґ, спостерігаємо тут цікаві комбінації: двигун, як уже було зазначено, розташований під сидінням своїм лівим боком до переду машини, і це дає змогу і надалі користуватися без великих незручностей педаллю для заведення двигуна з ноги та важелем переключення передач (цей важіль дещо перероблений, власне подовжений, щоб переключати передачі рукою). Досить доречно (проти руху машини) при такому розташуванні двигуна розмістився й отвір забору повітря для охолодження двигуна. Водночас у вільному просторі під ногами водія з'явилася змога розмістити ще й педалі (газу, муфти і гальма), які значно оптимізують управління двигуном і машиною загалом. Другою коробкою передач керують або її власним важелем (він знаходиться за сидінням і тоді водієві доводиться повертатися назад, щоб переключити швидкість) або ж розміщують ще один важіль перед сидінням і з'єднують їх жорсткою тягою (оскільки коробка знаходиться майже на середині поперечини рами, то і цей важіль теж вдається розташувати не вельми зручно, фактично між ногами водія, тому роблять його не вищим за саме сидіння) (див.: іл. 12). У дизі з Хащева (іл. 12) бачимо ще й вдало прилаштований на підкосі рами зліва від керма важіль стоянкового гальма. Невеликий бак для пального прикріплено до спинки сидіння (його припіднято зумисне, щоб бензин самоплином поступав у двигун).

Керують таким підтипом диґ за допомогою автомобільного рульового колеса, яке повертає переднім колесом через рульову передачу (від вантажівок ГАЗ-51А чи ГАЗ-53А) і коротку тягу (іл. 12). Цей спосіб керування, який ми спостерігали і на одному

Іл. 12. Диґа з мотоциклетним двигуном («інвалідка»), триколісна, з «драби́нами» для транспортування сіна

зразку диґи з мотоциклетним розміщенням двигуна, для цього підтипу є вже необхідністю, оскільки така диґа значно важча і потужніша: «Рульові колонки, бачите, ГАЗ-53 або ГАЗ-51, там похожі, через руль іде, рульом керує, то є легше, бо руки не болять, легше керувати, легше утримувати — то є один варіант» [12, с. 4]. Відповідно удосконалено і підвіску переднього колеса (передню вилку), яка лише формою нагадує мотоциклетну, але виготовлена з міцніших елементів. Як прокоментував Р. Мотичак: «Вилка ту не мотоциклетна, ту вилка є з циліндрів. Ту є звичайні штоки силові, гідравлічні штоки з сільськогосподарської техніки. Бачите, там просто залито масло всередину і закрито, і вони так за рахунок того масла так трошки амортизують...» [12, с. 4]. На дизі з Хащева (іл. 12) використано ще колесо мотоциклетного типу (власне мотоциклетна шина і ще, може, обруч, а суцільнометалевий диск — саморобний), а на дизі з Лімни (іл. 13) бачимо вже масивніше автомобільне колесо: «...Колесо вже з УАЗ'іка, не на 15, на 16 [дюймів], то ГАЗ-69, старіший УАЗ'ік» [12, с. 4].

Поздовжні балки рами позаду другої коробки передач і над заднім мостом з'єднані припіднятими поперечними балками, що служать для кріплення невеликого кузова або передка драбинного воза (як і в попередньому підтипі диґ).

Практичне застосування диґ. Спектр застосування триколісної диґи (обох підтипів) є досить широкий. На першому місці стоїть, звісно, *перевезення найрізноманітніших вантажів*. Для транспортування невеликої кількості розсипних вантажів (таких як камінь, глина, гній тощо) чи фасованих у

Іл. 13. Диґа з мотоциклетним двигуном («інвалідка»), триколісна, з «драби́нами»

мішках використовують дерев'яний кузов (іл. 6). Значно збільшує об'єм і вантажопідйомність диґи інший спосіб перевезення вантажів — за допомогою «теліги» — своєрідного напівпричепа, що нагадує традиційний віз без передка, але досить модернізований (металева вісь, гумові автомобільні колеса) (іл. 10—13). Для приєднання «теліги» до диґи у спеціальний отвір посередині задньої поперечної балки рами диґи вставляють поворотний брус — «вертлю́г» [2, с. 4] чи «о́бертень» [7, с. 5], до якого за допомогою довгої круглої жердини («розво́ри»)[19] приєднують на потрібній відстані «задню телі́жку» (іл. 14). На насад і по боках кладуть дошки, якщо потрібно везти той же камінь, глину, гній чи фасований вантаж: «Р-1): Можна драбини класти, і можна класти таку дошку, во ту є та дошка, на таку дошку кидати гній, каміння, глину» [2, с. 7]. «Р-1): Складаю такий віз, як кіньми возиться, везу гній чи глину, чи каміння, чи шось такево. Альбо в скриньці, альбо на двох телігах, на двох телігах я ще більше беру грузу, як у скриньці» [2, с. 6]. «Р-1): Ну, півтора тонни зерна я тягнув, дорогою і до хати. Але телі́гою, возом» [7, с. 5]. Для перевезення сіна замість дощок на боковини кладуть досить довгі (на 4 метри) «драби́ни»: «Р-1): ...А якшо мені треба сіно везти́, то я ставлю вертлю́г, драби́ни і задну телі́жку, таку як кіньми си возило, або таку ґумову теліжку (на ґумови́х колесах), ну і чотири, таково на чотири метри такі драбини, і кладу собі сіно і везу сіно... Та може везти стілько, коні тілько не візьмуть, скілько я тим візьму...» [2, с. 4] (іл. 10, 11). Дерево з лісу, пиломатеріали транспортують також за допомогою «теліги», однак її конструкція для таких перевезень дещо інша. Ліс буває різної довжини, переважно досить довгий (10—12 м і більше), тому «розвору» і «драбини» використовувати недоцільно. Колоди чи дошки вантажать на «вертлюг», встановлений на дизі, та на «теліжку», яку відкочують перед тим на потрібну довжину. Завантаживши диґу, колоди з переднього кінця охоплюють ланцюгом і закріплюють до «вертлюга», а з заднього так само закріплюють до «теліжки», «теліжку» можуть ще додатково з'єднати з диґою за допомогою буксирного троса, — таким чином утворюється своєрідний напівпричіп-розпуск: «Р-1): ...В ліс їду так само. Візьму задну телігу собі причепляю і в лісі собі розкладаю довжину, яку там [потрібно], яке там дерево везу, 10 метрів чи 12 метрів, кілько... Так кубік [1 м^3] дерева я легонько там везу»[20] [2, с. 4]. «Р-1): Вот я раньче нев тігав 17 метрів пла́тви з ліса. Вот тев диґов [триколісною], бо в мене раньче на чотирьох [колесах] не било... А я знаю, скільки така платва має? Куба півтора, певно, має...» [7, с. 5].

Не менш важливим на господарстві й функціональне призначення такої диґи як *тяглового засобу*, що замінив собою традиційну тяглову силу — коней і волів. Як запевняв Ф. Цюро, своєю диґою він також оре [мабуть, радше, виорює] і волоче, «впрягаючи» її замість коня у плуг, борону [2, с. 4]. Влітку триколісними диґами тягають кінні косарки, заготовляючи сіно. Відносно мала маса такої диґи уможливлює також її використання восени для виорювання картоплі, де важливо не затовкати родючий ґрунт: «Р-2): А хто має на трьох колесах, легку таку, з мотоциклів мотора, то має такі плужки саморобні, і тігають, один їде, а другий виорює собі бульбу... Кінні косарки тігяють ше ними тоже, можут косити. Борони тігают навесні. Навесні борони тігают, шоби землю почистити» [1, с. 7].

[19] У дизі Ф. Цюро бачимо модернізований спосіб кріплення «розвори» безпосередньо до «вертлюга» (іл. 14). М. Крупа для «розвори» передбачив під поперечною балкою рами ще окрему поличку, на якій вона кріпиться тим самим металевим шворнем, що й «вертлюг» (іл. 9).

[20] 1 м^3 свіжозрубаної сосни важить приблизно 870 кг, смереки — 810 кг [17, с. 222].

У контексті прикладного застосування триколісних мотоциклетних диґ хочу ще зупинитися на цікавому прикладі спеціалізації цих загалом поліфункціональних машин. Ідеться про диґу Миколи Крупи (сконструйована близько 1989 р.), яку він кілька років тому (у 2006 р.) переобладнав на *самохідну косарку* (іл. 9). Для своєї машини майстер використав основні елементи заводської кінної косарки: власне косу, зуби, шатунний механізм, брус, пружинний амортизатор: «Р-1): То з кінної... То, вроді, з чеської..., ну коса з кінної підходить, зуб вже не підходить...» [7, с. 4]. Механізм приводу косарки розташований під рамою диґи на додаткових поперечних балках. Для оперування самою косою прилаштовано складну систему важелів і тяг, які забезпечують опускання і піднімання коси (відповідно у положення кошення і транспортування), її стабільне горизонтальне розташування над поверхнею землі на різній висоті. Важіль із зубчиковим фіксатором дає змогу регулювати висоту коси малим кроком. Я був свідком, коли М. Крупа справно косив низеньку траву біля свого обійстя (іл. 9).

На особливу увагу заслуговує конструкція приводу косарки. Обертовий момент на косарку забирається з вхідного вала кутової коробки. Для цього на цей вал поряд із зіркою, на яку ланцюг передає оберти від двигуна на коробку, встановлено додаткову, меншу за діаметром зірку. Наступним важливим елементом конструкції приводу є спеціальний вал позаду кутової коробки, на якому встановлені дві зірочки (мала, обертається вільно на валу, і велика, закріплена жорстко на валу), які у заблокованому положенні зірочки обертаються разом, а у розблокованому — незалежно. Блокують ці зірочки за допомогою важеля, яким пересувають шестірню, що рухається вздовж вала на шліцах і своїм зуб'ям заходить у зачеплення із внутрішнім зубчастим вінцем малої зірочки. Обертовий момент через ланцюг передається від малої зірочки кутової коробки на малу зірочку цього вала, а з великої зірочки вала — далі ланцюгом на кутову коробку косарки (її пристосовано від жатки комбайна, збільшує оберти у 8 разів). Якщо зірочки вала розблоковано, тоді обертається лише мала зірочка, велика зірочка нерухома і косарка, отже, не працює, диґою можна їхати вперед-назад. Якщо заблокувати зірочки, то з початком руху диґи починає працювати косарка. Косить

Іл. 14. Триколісна диґа (з мотоциклетним двигуном ИЖ-49) з приєднаною «телі́гою». На фото майстер диґи Федір Цюро, 1928 р. н.

М. Крупа лише на швидкості першої передачі: «Р-1): Тільки я кошу — включив мотор і першу [передачу], і тут собі помалу так вгору і вниз, і отак... вверх кошу і по рівному. Тут уже передачі не можна [переключати]... трясе сильно. Ту трактором трясе, а то таке...» [7, с. 5].

Така досить складна конструкція приводу косарки, заснована на зірочках і ланцюгових передачах, власне і дала змогу майстрові без жодних спеціальних технічних розрахунків, а головно шляхом спроб, добирання зірочок різного діаметру встановити оптимальну для кошення швидкість руху диґи та зубів коси.

Ця самохідна косарка демонструє хорошу продуктивність: 60 сотиків (0, 6 га) поля М. Крупа може скосити за 3—4 год. («3—4 години, то так, спочивавши» [7, с. 5]), використавши для цього до 10 л бензину: «Р-1): ...Коло десять літрів на 60 сотиків... Так 8 [літрів]. Як яка місцевість, бо буває, шо доверху, якшо по рівному, може і 8 спалити, якшо вверх, може і 10. Не більше 10. Від 7 до 10. То всьо тре, шоб поршнева добра була, карбюратор відрегулірований...» [7, с. 7].

Саме у своєму функціональному застосуванні як самохідна косарка диґа М. Крупи була відзначена на виставці саморобної техніки «Бойківська диґа — 2007» (відбулася в м. Турка 28 липня 2007 р. в рамках Четвертих всесвітніх бойківських фестин «З чистих джерел»), де проводився огляд саморобних транспортних засобів майстрів турківської околиці[21].

[21] Коротку інформацію про виставку та цікаві фото представленої на ній техніки (матеріали надав організатор

Тип легкої триколісної диґи, сконструйованої на основі найдоступнішого сільському населенню 1960—1970-х рр. серійного самохідного транспортного засобу — мотоцикла, виявився досить вдалим і продуктивним. За словами респондентів, він набув значного поширення в околиці: «Р-2): ...Таких диґ було купа в селі... і зараз ше такими їздять диґами...» [3, с. 4], «Р-1): Диґи такі є тут по селах» [7, с. 4]. На основі здобутих відомостей початок конструювання триколісних диґ отже можна датувати зламом 1950—1960-х років. У 1959 чи 1960 р. першу в околиці триколісну диґу змайстрував В. Дністрян. Майстер Ф. Цюро свою машину виготовив біля 1965 року [9, с. 5]. До цих машин придивлялися інші і за їх зразком намагалися змайструвати власні диґи.

1. Фольклорний архів Кафедри української фольклористики імені акад. Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка (далі — ФА КУФ). — Ф. ЕК. — Папка 12_2008vovko. — Од. зб. 12_2008vovko_seans24_text01.doc (текстова транскрипція). Див. також: 12_2008vovko_seans24_audio01.wma (аудіозапис), 12_2008vovko_seans24_foto01—24.jpg (фото).
2. ФА КУФ. — Ф. ЕК. — Папка 12_2008vovko. — Од. зб. 12_2008vovko_seans26_text01.doc (текстова транскрипція). Див. також: 12_2008vovko_seans26_audio01.wma (аудіозапис), 12_2008vovko_seans26_foto01—31.jpg (фото).
3. ФА КУФ. — Ф. ЕК. — Папка 12_2008vovko. — Од. зб. 12_2008vovko_seans27_text01.doc (текстова транскрипція). Див. також: 12_2008vovko_seans27_audio01.wma (аудіозапис).
4. ФА КУФ. — Ф. Vovczak. — Папка 2_20090523vovczak. — Од. зб. 12_20090523vovczak_seans03_text01.doc (текстова транскрипція). Див. також: 12_20090523vovczak_seans03_audio01.wma (аудіозапис), 12_20090523vovczak_seans03_foto01—13.jpg (фото).
5. ФА КУФ. — Ф. Vovczak. — Папка 12_20090523vovczak. — Од. зб. 12_20090523vovczak_seans04_text01.doc (текстова транскрипція). Див. також: 12_20090523vovczak_seans04_audio01.wma (аудіозапис), 12_20090523vovczak_seans04_foto01—22.jpg (фото).
6. ФА КУФ. — Ф. Vovczak. — Папка 12_20090523vovczak. — Од. зб. 12_20090523vovczak_seans05_text01.doc (текстова транскрипція). Див. також: 12_20090523vovczak_seans05_audio01.wma (аудіозапис), 12_20090523vovczak_seans05_foto01—03.jpg (фото).

виставки — районний інспектор держтехнагляду Борис Яворський) можна побачити на неофіційному сайті міста Турки «Карпатський край. Турківщина — серце бойківського краю» [30].

7. ФА КУФ. — Ф. Vovczak. — Папка 12_20090523vovczak. — Од. зб. 12_20090523vovczak_seans06_text01.doc (текстова транскрипція). Див. також: 12_20090523vovczak_seans06_audio01.wma (аудіозапис), 12_20090523vovczak_seans06_foto01—29.jpg (фото).
8. ФА КУФ. — Ф. Vovczak. — Папка 12_20090523vovczak. — Од. зб. 12_20090523vovczak_seans07_text01.doc (текстова транскрипція). Див. також: 12_20090523vovczak_seans07_audio01.wma (аудіозапис), 12_20090523vovczak_seans07_foto01—27.jpg (фото).
9. ФА КУФ. — Ф. Vovczak. — Папка 12_20090523vovczak. — Од. зб. 12_20090523vovczak_seans08_text01.doc (текстова транскрипція). Див. також: 12_20090523vovczak_seans08_audio01.wma (аудіозапис), 12_20090523vovczak_seans08_foto01—17.jpg (фото).
10. ФА КУФ. — Ф. Vovczak. — Папка 12_20090523vovczak. — Од. зб. 12_20090523vovczak_seans09_text01.doc (текстова транскрипція). Див. також: 12_20090523vovczak_seans09_audio01.wma (аудіозапис), 12_20090523vovczak_seans09_foto01—30.jpg (фото).
11. ФА КУФ. — Ф. Vovczak, Папка 12_20090523vovczak. — Од. зб. 12_20090523vovczak_seans10_text01.doc (текстова транскрипція). Див. також: 12_20090523vovczak_seans10_audio01.wma (аудіозапис), 12_20090523vovczak_seans10_foto01—18.jpg (фото).
12. ФА КУФ. — Ф. Vovczak. — Папка 12_20090523vovczak. — Од. зб. 12_20090523vovczak_seans11_text01.doc (текстова транскрипція). Див. також: 12_20090523vovczak_seans11_audio01.wma (аудіозапис).
13. Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1987.
14. *Даль Владимир*. Толковый словарь живого великорусского языка / Владимир Даль. — М., 1955. — Т. I (А—З).
15. Етимологічний словник української мови. — К., 1985. — Т. II (Д—Копці).
16. *Исаев М.П.* Мотоциклы «ИЖ-56» и «ИЖ-Юпитер». Устройство, уход и обслуживание / М. Исаев, В. Забелин ; под общей ред. С.Я. Фишера и С.М. Теплякова. — Ижевск, 1961.
17. *Казиницкий М.И.* Справочник колхозного десятника-строителя / М. Казиницкий, Н. Плоткин, А. Толчинский и др. — М. : Трудрезервиздат, 1959.
18. Краткое описание и инструкция по уходу за мотоциклом ИЖ-49 / под ред. Л.А. Питомец. — Ижевск : Ижевский машиностроительный завод, 1951.
19. Львівська область: Карта / Мірило 1:200000. — К. : Військово-картографічна фабрика, 2000.
20. Малоруско-німецкий словар / уложив Євгений Желеховский, ц. к. професор ґімназиї в Станїславі. — Т. I (А—О). — Львів : З друкарнї тов. им. Шевченка, 1886.
21. Мотоциклы К-125, К-175 и их модификации. Устройство, эксплуатация и каталог взаимозаменяемых деталей / изд. 2-е, переработанное и дополненное. — М. : Машиностроение, 1966.

22. *Партицький О.* Передне слово / О. Партицький // Томъ I. — Випускъ II (Eingießen—L). — Deutsch-Ruthenisches Handwörterbuch von Emil Partyckij, Lehrer der ruth. Sprache und Literatur. — Erster Band (A—L). — Lemberg, 1867. — С. III—XVI.
23. Словарь немецько-руский. — Т. I. — Вип. II (Eingießen—L). — Deutsch-Ruthenisches Handwörterbuch von Emil Partyckij, Lehrer der ruth. Sprache und Literatur. — Erster Band (A—L). — Lemberg, 1867.
24. *Фасмер Макс.* Этимологический словарь русского языка / Макс Фасмер / перевод с немецкого и дополнения О.Н. Трубачева. — М., 1964. — Т. I (А—Д).
25. *Brückner Aleksander.* Słownik etymologiczny języka polskiego / Aleksander Brückner ; ze wstępem prof. d-ra Zenona Klemensiewicza. — Warszawa, 1957.
26. Russisches Etymologisches Wörterbuch vom *Max Vasmer.* — Heidelberg, 1953. — Erster Band (A—K).
27. Восход (мотоцикл) // Википедия. Свободная энциклопедия / режим доступу — http://ru.wikipedia.org/wiki/Восход_(мотоцикл), вільний (20.01.2011 р.).
28. Двигатель ЗиД-4, 5 (УМЗ-5) / стационарные бензиновые двигатели производства СССР // Википедия. Свободная энциклопедия / режим доступу — http://ru.wikipedia.org/wiki/Стационарные_бензиновые_двигатели_производства_СССР, вільний (20.01.2011 р.).
29. Иж Планета // Википедия. Свободная энциклопедия / режим доступу — http://ru.wikipedia.org/wiki/Иж_Планета, вільний (20.01.2011 р.).
30. Карпатський край. Турківщина — серце бойківського краю. Неофіційний сайт м. Турка / режим доступу — http://www.turka.com.ua/dygas.php, вільний (17.01.2011 р.).
31. СМЗС-3Д // Википедия. Свободная энциклопедия / режим доступу — http://ru.wikipedia.org/wiki/СМЗ_С-3Д, вільний (20.01.2011 р.).

Andrii Vovchak

ON CONTEMPORARY TRENDS IN DEVELOPMENT OF UKRAINIAN FOLK MEANS OF TRANSPORTATION: «DYGA» PHENOMENON. After materials of expeditions to Western Boiko land (Turka region of Lviv oblast, 2008 and 2009)

in the article has been considered quite interesting phenomenon of folk technical thought and homestead industrial activities by rural inhabitants of Western Boiko land at the second half of XX and early bXXI cc., viz. construction of self-moving vehicle of a type called «dygas» along the mentioned territory. As for technical characteristics the especial attention has been paid to some typical solvings, decisions and reasons in homemade machines constructing and complementation of ones with serially produced engines and mechanisms. The survey also deals with the problem of time and reasons for appearance of self-moving homemade vehicles in this territory. An attempt to discover the inventors of «dyga» has also been made. The evolving in various types of homemade machines, peculiarities of their production and tendencies in contemporary progress of the phenomenon have been put under analysis.

Keywords: folk technical thought, popular transport, homemade self-moving vehicle, «dyga», folk craftsman, Western Boiko land, craftsman Roman Motychak.

Андрей Вовчак

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОГО НАРОДНОГО ТРАНСПОРТА: ФЕНОМЕН «ДЫГИ».
На материалах экспедиций в Западную Бойкивщину (Турковский р-н Львовской обл., 2008—2009 гг.)

Рассматривается интересный феномен народнотехнической мысли и хозяйственно-производственной деятельности сельского населения Западной Бойковщины второй половины XX — начала XXI вв., конструирование самоходных транспортных средств, известных на исследованной территории под названием «дыга». В технической характеристике «дыг» особое внимание уделено типичным способам, решениям и мотивации комплектации, размещения, вообще приспособления на самодельных машинах агрегатов и механизмов серийной автомобильной, тракторной и другой техники. Также сделана попытка установить время и причины появления самодельных самоходных машин в исследованной округе, выявить «изобретателей» «дыг»; прослежена эволюция разных типов самодельных машин, особенности их производства, тенденции современного развития феномена.

Ключевые слова: народнотехническая мысль, народный транспорт, самодельное самоходное транспортное средство, «дыга», народный мастер, Западная Бойкивщина, мастер Роман Мотычак.

Оксана ФЕДИНА

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ОДЯГ У ДОСЛІДЖЕННЯХ КАТЕРИНИ МАТЕЙКО

У статті аналізується творчий доробок К.І. Матейко, вченої-етнографа, дослідницька діяльність якої є гідним зразком для наслідування й подальшого вивчення художніх традицій українського народного костюма. Подаються дефініції «одяг» і «костюм» у сучасному мистецтвознавстві. Наводяться фотографії з засвідченням образно-стильових та композиційних рис вбрання селян та міщан Східної Галичини кінця XIX ст., опубліковані у монографії К.І. Матейко.

Ключові слова: одяг, вбрання, стильовий ансамбль, костюм.

Катерина Іванівна Матейко (1910—1995) — український етнограф і мистецтвознавець, яскрава особистість — привертає особливу увагу нового покоління дослідників народного одягу. Її активна творча діяльність припадає на період другої половини XX ст. — час розвитку вітчизняної етнографічної науки в умовах радянської України. Поміж дослідників народного мистецтва, й, зокрема, українського костюма, їй належить почесне місце. У своїй першій колективній праці «Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» (1969) Катерина Матейко подала короткі відомості з історії українського одягу, особливості формування національного стилю вбрання різних соціальних верств суспільства та його трансформації впродовж століть. Відчутним тут є щире захоплення дослідниці народом, який щедро наділений тонким смаком і великим художнім даром, свідченням чого є його мистецтво й одяг зокрема, який відзначається, на думку авторки, неповторною своєрідністю та художньою цінністю [5].

Найкращим підсумком наукової творчості дослідниці стала її монографія «Український народний одяг», опублікована 1977 р., яка актуальна і сьогодні. Вона є зразком ґрунтовного наукового дослідження традиційного вбрання як важливої складової матеріальної і духовної культури нашого народу. Фундаментальність праці К. Матейко полягає у ґрунтовному аналізі історіографії питання та визначенні чіткого методологічного підходу до вивчення народного одягу — на основі наукового аналізу найдавніших ікнографічних та літературних джерел, а також безпосереднього дослідження одягових експонатів у фондах багатьох музеїв України та численних етнографічних експедиціях. Дослідниця розкриває історико-культурні аспекти розвитку українського народного одягу з часів раннього палеоліту; вказує на складні процеси взаємовпливу культур народів Сходу та Заходу; класифікує складові частини костюма за їх типологічними ознаками — силуетною формою, кроєм, системою декору, властивостями матеріалів; розкриває особливості формування рис національної та художньої самобутності комплексів народного одягу етнографічних регіонів України та вбрання різних соціальних верств. Заслуговує на увагу й багатий ілюстративний матеріал книги — численні архівні фотографії та різноманітні замальовки — як окремих компонентів (фрагментів) одягу, так і вбрання в цілому. Власне,

Катерина Матейко розглядає український народний костюм як самобутнє художнє явище, у єдності та різноманітності форм його національного виразу. На основі ґрунтовного дослідження вона робить висновок, що народний одяг є «**стильовим ансамблем»**, оскільки «утилітарні, технічні й естетичні властивості компонентів одягу вирішувалися комплексно» [6, с. 208].

На означення цієї художньої властивості традиційного вбрання у сучасному мистецтвознавстві є поняття «костюм», проте доцільність його вживання часом викликає неоднозначність його сприйняття. У зв'язку з цим звертаємо увагу на тлумачення таких понять як «одяг» та «костюм» на цьому етапі вивчення історії та теорії традиційної української культури. Вважаємо прийнятним вживання обох термінів, оскільки вони дають змогу точніше розкрити сутність речі.

Поняття «одяг» сьогодні трактується у широкому розуміння — як усі, призначені для одягання, вироби, які можна класифікувати за їх родовими ознаками та типологією — прикраси, головні убори, плечовий одяг, поясний одяг, взуття. Термін «костюм» вказує на ступінь ансамблевості одягу й властиву йому художню образність, у той час як назва «одяг» свідчить, передусім, про його практичну функцію — одягання, тобто матеріальну природу. Поняття «костюм» розкриває сутність народного одягу як художньо-образної системи, і як такий використовується у сучасному мистецтвознавстві. Вітчизняні культурологи наголошують, що будь-який костюм є одягом, проте не кожен одяг є костюмом [9]. Згідно з етимологією слова, костюм (*з італ. costume; франц. coutume)* означає «звичай», і відображає цілісність вбрання, властивого тому чи іншому народові конкретного історичного періоду, відтак виступає яскравим виразом його культури [11, с. 150].

Прикметно, що вже в назвах відомих праць Я. Головацького — «О костюмах или народном убранстве Русинов (1868)» та «О народной одежде и убранстве Русинов или Русских в Галичине и северовосточной Венгрии» (1877) прочитуємо різний зміст понять «одяг» і «костюм» [3; 4]. Видатний вчений, антрополог, етнограф і археолог другої половини XIX ст. Ф. Вовк (1847—1918) у своїй праці «Студії з української етнографії та антропології»

(1928) вживає термін «національний костюм» та «одежа», «одяг» залежно від контексту [2, с. 124—170]. У фундаментальному дослідженні В. Шухевича «Гуцульщина» (1899) зустрічаємо такі назви як «ноша» (tracht) та «убранє» (ubrania) у значенні цілісного ансамблю одягу [10]. Різного змісту надає поняттям «одяг» і «одежа» І. Франко. У праці «Етнографічна експедиція на Бойківщину» (1905) він пише: «Жіночий одяг відрізняється від чоловічого тільки нижньою одежею, головними і нагрудними прикрасами» [8, с. 89].

На означення архітектоніки народного костюма та окремих його компонентів вживали різні терміни і польські дослідники. Так, наприклад, М. Турквський, описуючи групу одягових експонатів української етнографічної виставки в Коломиї (1880), пише про «ubrania i stroje» [15, с. 12]. Розрізняє «pojedyńcze sztuki ubrania» та власне «ubrania», «ubiory», «stroje» і О. Кольберг у своїх численних розвідках й, зокрема, відомих етнографічних дослідженнях «Покуття» та «Карпатська Русь» [12, с. 45; 13, с. 108].

Доречним у цьому контексті є приклад, який наводить Я. Головацький у вже згаданій праці «О народной одежде и убранстве Русинов или Русских в Галичине и северо-восточной Венгрии» щодо назви гір Карпатського хребта. Зокрема, він пише, що поширена в науковій літературі (як давній, так і тогочасній), «книжна» назва гір Карпат не була відома мешканцям Карпатського регіону. Народ називав свої гори або просто горами, або по-різному — «Верхи», «Далі», «Горби», «Хребти» (хребти), «Бескиди» [4, с. 61]. Проте, вико-

Чернівецька обл., Вижницький р-н, с. Іспас (І№ 19455)

ристання назви Карпати у вітчизняній етнології сьогодні не викликає дискусій. Переносячи цей приклад на проблему застосування термінології в сучасних дослідженнях українського народного вбрання, вважаємо використання слова «костюм» цілком прийнятним. Це — науковий термін, який утвердився у мистецтвознавчій літературі в результаті вивчення народного одягу як художньо-образної системи, на відміну від етнографічних досліджень, де традиційне вбрання українців розглядалося передусім як джерело вивчення історії та побуту народу.

У сучасних дослідженнях традиційної культури різних народів зустрічаємо такі означення: «одежда» і «костюм», «наряд», «ансамбль костюма» (за М. Некрасовою) — у росіян; «адзенне», «адзежа», «адзежына» і «касьцюм» — у білорусів; «odívání», «národní, lidový kroj, і «kostým» «kostymove šatý» — у чехів; «ubiór» і «kostium» — у поляків; «haina» та «costumul popular» — у румун; «одяг», «вбрання», «стильовий ансамбль» (за К. Матейко) — в українців та ін.

Вагомість досліджень К. Матейко спонукає до подальшого вивчення українського народного костюма [5; 6; 7]. Предметом нашого зацікавлення стали окремі архівні фотографії кінця XIX ст. з ілюстративного фонду бібліотеки Інституту народознавства НАН України, опубліковані у вже згаданій монографії Катерини Іванівни [6, с. 144, 185, 192, 194, 197]. В них зафіксовані типи українських селян та міщан у традиційному вбранні різних місцевостей Східної Галичини — нині Вижницького р-ну Чернівецької обл.; Заліщицького, та Гусятинського р-нів Тернопільської обл.; Снятинського та Рожнятівського р-нів Івано-Франківської обл.; Сокальського р-ну Львівської обл. Спроба проаналізувати етнографічні особливості та образо-стилістичні риси їхніх костюмів є метою нашої публікації.

Вбрання цієї групи буковинських гуцулів — традиційне. Складовими чоловічого костюма були: коротка біла полотняна сорочка з широкими біля зап'ястя рукавами, випущена поверх вузьких полотняних штанів — «порток» й підперезана широким червоним поясом з тороками. Сорочка мала вузький вишитий комір-стійку, який зав'язували простими білими або червоними вовняними шнурками з китицями. Через плече на широкій тасьмі носили червону або червоно-білу вовняну торбинку — «дзьобню» («дзьобеньку»). Верхнім одягом як чоловіків, так і жінок був короткий кожушок без рукавів — кептар, оздоблений характерним для цього регіону орнаментом, аплікаціями з сап'янових смужок і клаптиків червоного й зеленого кольорів та вовняними китичками. Найбільш поширені елементи декору на «грідушках» — «кучері» («качурі»), «плетінка», «зубці»; на передніх кутах пілочок — «хлопці» («рачки»), та фігурні накладні кишені. Кептар обшивали чорним смушком (хутром молодого ягняти) або смугами з чорно-білих клаптиків хутра, з обох боків горловини пришивали — «дармовиси». Прикметною рисою кептарів цього регіону є декоративний шов — від лінії плеча до пройми. Поверх них одягали «на опашки» (по-літньому) сіряк з доморобного сукна темно-коричневого («брунатного») кольору, завдовжки до колін.

Виразною ознакою вбрання парубків був солом'яний капелюх — «кресаня» з широкими, вигнутими догори полями — «по-угорськи». Оздоблений, як правило, орнаментованою різноколірною стрічкою з бісеру — «ґерданом», золотим ґальоном, вовняними кутасами тощо. За ґальон щільно укладали павине або індиче пір'я або навіть фарбоване у червоні, чорні та жовті кольори куряче або когутяче пір'я. Прикраси капелюха одружених чоловіків були значно скромнішими. Невід'ємним атрибутом святкового гуцульського вбрання був короткий топірець або келеф у руках. На ногах —

шкіряні чоботи на підборах, з відворотами та гострими, дещо загнутими догори носами.

Складовими ансамблю жіночого вбрання були: довга біла полотняна сорочка, уставки («плечки») якої вишивали різноколірними вовняними нитками; червона вовняна обгортка, ткана у повздовжні смуги — «горботка» («опинка»); подібний до чоловічого «мальований» кожушок та одягнений «на опашки» сіряк. Зазвичай обидва кінці обгортки закладали на талії й підперізували крайкою. Різниця між жіночим та дівочим вбранням полягала, передусім, у формі головного убору. Молодиці носили намітку (подекуди «рясовану» над чолом), яка не закривала повністю волосся спереду, та велику барвисту фабричну хустку. Укладені навколо шиї складки намітки (хустки) та велика кількість нагрудних прикрас спонукали жінок та дівчат ходити з високо піднятою головою. Дівчата носили чимало разків різноколірного, скляного намиста — «пацьорки», «цятки», багатші і «правдиві» коралі («кровавниці»). Зачіска дівчини цього регіону мала вінкоподібну форму. Укладені на голові заплетені коси оздоблювали ґерданами. Прикрасами вух гуцулок були мосяжні сережки — «ковтки». На ногах — святкові шкіряні чоботи з дещо задертими носами.

Стиль одягу буковинських гуцулів вирізняється локальними особливостями, передусім, у системі декору, підпорядкованій строгій симетрії. Контраст і рівновага білого та червоного (червоно-коричневого) відтінків; динаміка форм плечового та поясного (жіночого) одягу; графічна чіткість та «ажурність» оздоблення кептарів; багатство парубочих головних уборів та шийно-нагрудних прикрас у дівчат — характерні риси композиційного вирішення вбрання гуцулів цього буковинського села. Святковий гуцульський костюм надає чоловікам лицарського вигляду. В образі жіночого костюма звучать художні традиції вбрання княгинь давньоукраїнського періоду.

Заліщицький район — складова частини історико-етнографічного регіону Покуття, що межує із Західним Поділлям. Тому в образному вирішенні вбрання селян відчутним є вплив подільського костюма, що виявляється, зокрема, у більшій монументальності форм верхнього одягу та темному колориті жіночих запасок. Атрибутом святкового вбрання заможних селян виступала велика біла (або вишита) хустка у руках — «на показ», що відповідало тогочасній моді.

Тернопільська обл., Заліщицький р-н, с. Добрівляни (І№ 10626)

Верхнім літнім одягом як чоловіків, так і жінок був накинений «на опашки» сердак з темно-коричневого доморобного сукна, завдовжки нижче колін «сіряк»). Його обшивали вовняним шнуром червоного кольору. Неодмінною складовою чоловічого вбрання була довга біла полотняна сорочка з вузьким відкладним коміром та широкими рукавами. Одягнена поверх довгих білих полотняних штанів — «гачів», вона зумовлювало цільність сприйняття силуетної форми костюма. На білому фоні сорочки виразно звучав широкий темний пояс. Він надавав постаті чоловіка стрункості. Власне, селянин підперезаний тут двома поясами — одним тканим з викладеними спереду тороками, на який одягнений подвійний шкіряний пояс (з кишенями всередині). Годинник на ланцюжку, як атрибут тогочасної моди, свідчив про достаток його господаря. Через плече перекинена вовняна торба, до шлейки якої прикріплений великий медальйон з державним гербом. Він вказував на особу війта села. Крім того, на верхньому одязі селянина бачимо медаль учасника війни 1859 р. на підтримку австрійської корони. Ансамбль одягу завершував головний убір — солом'яний капелюх без прикрас, згідно з етикою костюма старшого чоловіка. Обов'язковим атрибутом господаря виступав ціпок. Він підкреслював статечність господаря.

Тернопільська обл., Гусятинський р-н, с. Крогулець (І№ 10623)

Вбранням юнака була також довга полотняна сорочка, вбрана поверх штанів, проте підперезана простим тканим поясом; високі шкіряні чоботи та солом'яний капелюх, оздоблений кольоровою стрічкою («ґерданом») та павиним пір'ям. Головний убір виступає виразним знаковим компонентом святкового костюма.

Основу жіночого костюма складала довга біла полотняна сорочка з багато вишитими уставками («плечиками») та двома повздовжніми смугами — на «пазусі». Ритм вузьких вертикальних ліній — прикметна риса її декору. Поясним одягом була двоплатова запаска темного кольору, ткана у поперечні смуги. Її підперізували крайкою. Ошатності жіночому вбранню надавала святкова намітка. Пов'язана в особливий спосіб, вона підкреслювала обличчя й відкривала частково волосся над чолом. Виразності образу святкового костюма надавали й шийно-нагрудні прикраси — численні разки скляного намиста («пацьорки») та невеликі мосяжні хрестики. Взуттям були шкіряні чоботи.

Ансамблевої завершеності жіночому костюмові надавав накинений на плечі сердак. Він композиційно врівноважує декоративну площину запаски й надає образу монументальності. В цілому, підкреслена симетрія та рівновага світлих і темних форм, гладких та орнаментованих площин; простий ритм декоративних ліній, побудований на поєднанні горизонталей та вертикалей, багатство шийних прикрас становлять особливість системи декору цього покутського жіночого вбрання та своєрідність його стилю.

Прикметною ознакою вбрання дівчини була її зачіска — заплетене у дві коси волосся, прикрашене стрічками й укладене з обох боків голови, оздобленої різнобарвними ґерданами у формі півкруга. Багатшими, порівняно з жіночими, були і шийно-нагрудні прикраси дівчини — різноколірні «силянки» з бісеру, перли та металеві хрестики, численні низки скляного намиста («пацьорки», «цятки»), коралі, зґарди (два або три ряди монет), дукач у формі позолоченої (срібної) монети. Стильові риси шийно-нагрудних прикрас мають подібність із подільським типом.

Поширеним на Поділлі чоловічим верхнім одягом були різного виду сіряки прямоспинного крою, завдовжки до колін і нижче, з доморобного сукна темно-коричневого кольору. Їх силуетна форма — трапецеподібна, дещо розширена до низу. Цей тип верхнього одягу вирізнявся різноманітними конструктивно-декоративними особливостями. Зокрема, побутували сіряки з «кобкою» — декоративною деталлю на спині, подібною до капюшона. Їх обшивали крученим вовняним шнуром жовтого і червоного кольору (вузький комір-стійка, вилоги і поли, відкладні фігурні манжети); орнаментували нагрудну частину пілочок; додатково оздоблювали вилоги, подібно як кути відкладного коміра. У такий сіряк одягнений молодий одружений чоловік (наявність кобки на спині майже не помітна). Сіряк з капюшоном називали опанчею. Основу чоловічого костюма складали біла полотняна сорочка з великим комірцем, зав'язаним червоною крайкою; солом'яний капелюх з широкими полями, прикрашений стрічкою, та високі чорні чоботи, у які заправляли ногавиці штанів. Простота та виразність форм, тактовність оздоблення, стриманість колірної гами (поєднання темно-коричневого, червоного та відтінків білого кольорів) надають образу молодого селянина шляхетських рис.

Стиль одягу парубка дещо інший. Прикметними тут є простота одягових форм та лаконізм декору, а також ознаки «військовості» та чоловічої чепурності. Верхнім одягом був традиційний сердак з доморобного темно-коричневого сукна, завдовжки до колін, оздоблений червоним вовняним шну-

ром та китицями. На грудях прикріплена медаль учасника військових подій на підтримку Австро-Угорщини. Заможніші селяни, подібно до міщан одягали білу полотняну (не вишивану) сорочку, яку носили не «на випуск», а запихали в штани. Комір сорочки зав'язували вузькою червоною крайкою. Штани з темної тканини — пошиті «до чобіт», мали вигляд «галіфе». Чоботи — чорні, з майже наполовину відігнутими холявами світло-коричневого кольору відповідали молодецькому образу парубка. Важливим атрибутом вбрання парубка був червоний вовняний пояс. Він підкреслював стрункість чоловічого силуету. Особливої виразності святковому чоловічому костюму надавав головний убір — солом'яний капелюх з високим, звуженим догори дном, багато прикрашений когутячим пір'ям. Парубки оздоблювали «крисані» ґерданами, плетеними шнурочками, стрічками, качуровим і павиним пір'ям, когутячими хвостами тощо.

Стильове вирішення жіночого вбрання подібне до міщанського. Виразності одяговому ансамблю молодиці надавав головний убір — велика різнокольорна хустка, спосіб пов'язування якої нагадував турецьку чалму (за Я. Головацьким). Власне цей убір голови складався з двох хусток — нижньої меншої та великої шалеподібної, кінці якої спускалися на плечі («по-міщанськи»). Чим більша хустка та яскравіші її кольори, тим «пишніша жінка у своєму уборі», — підкреслював Я. Головацький [4, с. 26]. Десять низок коралового намиста та срібна (позолочена або золота) монета у комплекті шийно-нагрудних прикрас молодої жінки свідчили про її достаток. Верхнім одягом був «кафтан» з фабричної тканини глибокого темно-синього (ґранатового) кольору, великий відкладний комір та манжети якого оздоблювали чорним оксамитом. Краї коміра обшивали зиґзаґоподібним або круглим шнуром. Широкий вовняний пояс червоного кольору був мальовничим акцентом у композиційному вирішенні жіночого вбрання. Складовими святкового поясного одягу виступали широка спідниця та барвиста запаска, виготовлені з фабричних тканин. На ногах — чорні шкіряні чоботи.

До складу святкового костюма дівчини входили: короткий до бедер верхній одяг з тонкої фабричної тканини — кабат; широка картата спідниця та червона запаска, оздоблена по нижньому краю мереживом та стрічками. Святкові сорочки шили з тонкого бавовняного полотна — «перкалю». Їх прикметною рисою була відсутність вишивки. Яскравий пояс виразно підкреслював талію. Дівчата заплітали волосся у дві коси разом із червоними (гарусними) стрічками й укладали їх з обох боків голови, оздоблюючи орнаментованою стрічкою. Інколи це могла бути невелика барвиста хустка. З тильного боку голови на спину звисали різноколірні стрічки. Ланка доброго намиста та скляних коралів свідчили про заможність дівчини. На ногах — шкіряні чоботи або черевики. Обов'язковим атрибутом святкового костюма заможних селян та міщан була біла або кольорова хустка — «на показ».

Івано-Франківська обл., Снятинський р-н, с. Тулуків (І№ 10645)

В цілому, чоловічим костюмам цього подільського типу властиві традиційні риси. У стилі вбрання жінок звучать елементи міської моди, виражені, передусім, у якості фабричних тканин та формах верхнього одягу. Доречним з цього погляду є зауваження Я. Головацького про те, що часто жінки і дівчата багатих селян одягалися в бекеші, катанки і спідниці за міським звичаєм, але рідко хто з селян міг покинути свій заповітний сердак, опанчу або «нагольний» кожух. Він не одягав ні шийної хустки, ні жилета, щоби не бути висміяним односельчанами: «Ось мені шляхтич з перевареної сироватки» [4, с. 26].

Івано-Франківська обл., Рожнятівський р-н, с. Небилів (І№ 10631)

Снятинський район межує з північно-західним кутом Буковини, відтак одяг покутян тут подібний до буковинського.

Вбрання селян — традиційне. В основі костюма парубка — біла полотняна, завдовжки до колін сорочка з широкими рукавами («мужицка»). Її одягали поверх вузьких білих полотняних штанів — «порток», підперізували широким, тканим у різнокольорні смуги поясом. Через плече носили вовняну торбинку. Вона композиційно узгоджувалася з поясом, який виступав виразним колірним акцентом. Поверх сорочки одягали «кептар» — короткий білий кожушок без рукавів з чорних овечих смушків, лаконічно вишиваний різноколірними сап'яновими шматочками шкіри. Такий кожушок мав назву «писаний», або «гуцуляк». Він увиразнював архітектоніку костюма, збагачував його композиційне вирішення. Кайстровий капелюх з оздобами (стрічкою, квітами та пір'ям) вказував на статус неодруженого чоловіка. На ногах — чорні шкіряні чоботи з високими холявами, у які заправляли вузькі ногавиці полотняних штанів. Прикметними рисами цього чоловічого костюма є стрункість силуетної форми, лаконізм системи декору та ошатність.

Компонентами традиційного вбрання старшого чоловіка — ті самі складові, що й у парубка. Поширеним верхнім одягом був сердак з доморобного сукна темно-коричневого кольору, оздоблений червоною вовняною ниткою. Головним убором була шапка з чорних смушків. На ногах — чорні чоботи з високими холявами, іншого фасону, ніж у парубка; в руках — ціпок. Такий ансамбль одягу відповідає естетиці костюма старшого чоловіка.

Основою вбрання дівчини була довга біла полотняна сорочка, з вишитими уставками, та обгортка, нижній край якої розташовували на талії й підперізувалися крайкою. Вишиване поле уставок композиційно узгоджувалося з декоративною площиною обгортки — «горбатки», тканої у широкі червоні та вузькі жовті повздовжніми смуги. Цьому жіночому поясному вбранню властива динамічна форма, підкреслена ритмом вертикальних, горизонтальних та діагональних ліній. Виразних стильових рис покутському вбранню дівчини цього регіону надає високий шапкоподібний вінок, багато оздоблений ґерданами, квітами та павиним пір'ям, подібно до буковинського. Волосся тут дівчата заплітали в одну косу. Вона вільно звисала по спині. Численні разки скляного намиста — перлів, «цяток» та коралів підкреслювали святкове звучання образу дівочого костюма. Золота (чи срібна) монета поміж них свідчила про достаток. У вухах носили кільцеподібні металеві сережки. За взуття дівчат, на відміну від інших місцевостей, були «чіжми» **(«калавирці»)** (Кольберг, 129) — різновид високих черевиків. Атрибутом святкового вбрання заможних селян неодмінно виступала велика біла хустка у руках.

Традиційне вбрання бойківського селянина складалося з полотняної сорочки з широкими рукавами, одягненої навипуск й підперезаної широким шкіряним поясом; штанів з темного сукна, ногавиці яких обгортали онучами й обв'язували волоками. За взуття бойків були ходаки. Поверх сорочки, через плече, зазвичай, носили вовняну торбу — «дзьобню». Зверху одягали «бунду» — білий кожушок без рукавів, прямоспинного крою, дещо розширеної до низу форми, завдовжки до колін. Його оздоблювали широкими смугами з чорних та білих клаптиків овечих смушків, а також аплікацією з червоного сап'яну у вигляді «кучерів» («качурів»). Окрасою цього виду одягу був великий відкладний комір з широких смуг чорного та білого хутра. Прикметною рисою бойківського типу є довге хвилясте волосся у чоловіків та чорний фетровий капелюх, оздоблений гуцульською «косицею» та «дармови-

сами». В руках — традиційна палиця, яка свідчила про статечність господаря.

Особливо ошатним — «показним» — було святкове вбрання бойкинь. Його складовими виступали: біла з тонкого полотна сорочка із зібраними «в брижі» рукавами біля зап'ястя; дрібнорясовані біла полотняна спідниця й запаска, нижній край яких обшивали декоративними швами. Поясне вбрання підперізували широкою різнобарвною крайкою. Прикметною рисою бойківського жіночого, як і чоловічого костюма, була «бунда», проте з великим білим коміром, обшита білим хутром й оздоблена «плетінкою» та аплікацію з кольорового сап'яну. Виразності образу молодої бойкині надавав комплекс шийно-нагрудних прикрас, викладений поверх широкої кольорової стрічки, зав'язаної на шиї. Він складався з ланки «мониста» (зокрема — 14 шнурів), численних низок «пацьорків» та металевого хрестика на шиї, а також великого, мистецьки виготовленого нагрудного хреста з розп'яттям на багато декорованому ремінці. Голову пов'язували червоною хусткою (фабричного виготовлення), кінці якої спадали на плечі. Взуттям були чоботи. В цілому святкове вбрання селян свідчило про їх заможність. Традиційна «бунда з великим хутряним коміром — «окрасою», трапецеподібної, дещо розширеної до низу форми надавала образам деякої монументальності, а домінування великих площин білого кольору — ошатності. На їхньому тлі виразно контрастували прикраси та головні убори.

Село Поториця прикметне тим, що у ньому свого часу розташовувалася головна резиденція — палац графа В. Дідушицького. Вбрання поторицьких селян відзначається своєрідністю, притаманною одягу мешканців цього села кінця XIX ст., а також свідчить про їх заможність. Верхній одяг, зокрема, оздоблювали шнуром темно-синього (ґранатового) кольору у формі великих квадратів у верхній частині пілочок. Характерним було оздоблення вилог та манжет верхнього одягу тонким сукном контрастного (темно-синього) кольору та декорування пілочок кольоровим вовняним шнуром — «жичкою» [14]. Орнамент — простий, підкреслено геометричний. Прикметною рисою вбрання поторицьких селян є відсутність вишивки на сорочці.

Головним атрибутом святкового одягу молодого парубка була серм'яга (сукмана). Це найдавніший і

Львівська обл., Сокальський р-н, с. Поториця (І№ 10606)

«найповажніший» загальновживаний вид довгого плащоподібного одягу з доморобного сукна (чорного, білого, сірого). Серм'яга — літній верхній одяг. М'які, глибокі складки, розташовані з боку спинки (від пояса до низу) надавали їй відповідної силуетної форми. Система декору — графічно чітка, лаконічна, побудована на контрастному поєднанні сірого, темно-синього та червоного кольорів. Верхню частину пілочок серм'яги оздоблювали кольоровим шнуром — «жичкою» на зразок великих квадратів з хрестоподібними лініями. Вузький комір-стійку, вилоги та розрізи кишень серм'яги також обшивали кольоровим шнуром. Вилоги та манжети, крім того, прикрашували тонким сукном темно-синього кольору. Червоний вовняний пояс з довгими кінцями підкреслював стрункість силуету костюма.

Волосся парубка зачесане назад — «по-міщанськи». Солом'яний капелюх, поширеного в Поториці, завершує одяговий ансамбль. Він має невисоке дно та відповідної ширини поля, дещо вигнуті догори. Зазвичай, капелюх оздоблювали стрічкою чи крайкою (для молоді, як правило, червоного кольору), а також вишивали «жичкою» кольорові узори на полях та дні капелюха. У заможніших селян святковий капелюх був купований, фабричний. Взуттям у парубків були шкіряні («юхтові») чоботи на високих підборах (каблуках). В цілому образ чоловічого костюма сповнений шляхетських рис, урочистості та чепурності.

Верхнім одягом старшого чоловіка також була серм'яга з сірого доморобного сукна, проте оздобле-

на скромніше ніж у парубка. Трапецеподібна форма цього довгого верхнього одягу надавала образу статечності. Вузький комір-стійка, вилоги та розрізи кишень серм'яги обшивали кольоровим (червоним) шнуром, проте не прикрашували сукном. Пілочки декорували характерним лінійним узором — великими квадратами. Обов'язковими складовими чоловічого вбрання були шкіряні чоботи (на низькій підошві, без підборів). Солом'яний капелюх старші чоловіки прикрашували зеленою або синьою стрічкою.

Молода дівчина одягнена у кабат — короткий (до лінії бедер) верхній одяг з доморобного білого сукна, верхню частину пілочок якого оздоблювали вовняним шнуром темно-синього (ґранатового) кольору. Широкі орнаментовані смуги з прямих та діагональних ліній, прикрашених вовняними китичками творили своєрідний ажурний малюнок. Сукном темно-синього кольору обшивали вилоги коміра та манжети. Святковим поясним одягом дівчат та жінок були нові спідниця та запаска з фабричних тканин (перкалевих або вовняних). Спідниця — довга і широка, запаска — також широка, призбирана в талії, майже повністю закривала спідницю. Запаски — переважно перкалеві або вовняні, яскравих кольорів, найбільш поширеним поміж яких був червоний. Поторицькі дівчата оздоблювали спідницю по нижньому краю двома білими смугами («ґальонами») та жовтою між ними. Заможніші носили на шиї 5—8 разків коралового намиста, бідніші — скляні пацьорки. Волосся дівчата заплітали у дві коси, викладені навколо голови. Вінкоподібну форму зачіски підкреслювала барвиста орнаментована стрічка. Важливою прикрасою голови були квіти. За взуття були чоботи на високих підборах, як і в парубків.

Вбрання молодої жінки подібне до дівочого. Воно вирізнялося характером головного убору — великою, різноколірною кашеміровою хусткою, пов'язаною в особливий спосіб. Дещо іншим є і колірне вирішення поясного одягу. Більша ланка коралового намиста вказує про її заможність.

На основі порівняльної характеристики народного вбрання селян зазначених регіонів східної Галичини кінця XIX ст. можна зробити наступні висновки: 1) в образному вирішенні народного костюма галицьких українців того часу виразно звучали національні риси. На Гуцульщині (Вижницький р-н), Покутті (Снятинський, Заліщицький р-ни), Бойківщині (Рожнятівський р-н) вони виявлялися в традиційних формах та декорі як чоловічого, так і жіночого одягу. Застосування, в окремих випадках, новітніх елементів не порушувало цільності їх образу (барвиста хустка у поєднанні або замість намітки). На Поділлі (Чортківський р-н) та Північному Прикарпатті (Сокальський р-н) художні традиції збереглися, передусім, в образному вирішенні чоловічого вбрання. Жіночому ж костюму притаманне поєднання традиційних та міських форм, зумовлене поширенням різноманітних тканин фабричного виробництва та моди.

2) Стиль одягу заможних селян уподібнювався до міщанського й виявлявся, зокрема, у способі носіння окремих компонентів та лаконічно-графічній системі декору, використанні купованих матеріалів — пов'язування хустки «по-міщанськи»; сорочка з тонкого перкалевого полотна (без вишивки) й заправлена в штани у чоловіків; хустка у руках «на показ» тощо. Модні атрибути свідчили про заможність їх власників.

Усе це ми бачимо із фотографій, зафіксованих українським етнографом і мистецтвознавцем, дослідницею традиційного вбрання українців К.І. Матейко у згаданій її монографії.

1. *Вагилевич І.* Бойки, русько-слов'янський люд у Галичині / І. Вагилевич // Жовтень. — Грудень 1978. № 12 (410). — С. 117—130.
2. *Вовк Х.К.* Студії з української етнографії та антропології / Х.К. Вовк. — К. : Мистецтво, 1995. — 336 с.
3. *Головацкий Я.* О костюмах или народном убранстве Русинов или Русских в Галичине и Северо-восточной Венгрии / Я. Головацкий. — Петроград, 1868. — 67 с.
4. *Головацкий Я.* О народной одежде и убранстве Русинов или Русских в Галичине и северо-восточной Венгрии / Я. Головацкий. — С.-Петербург, 1877. — 85 с.
5. *Матейко К.І.* Одяг / К.І. Матейко // Нариси з історії українського декоративно прикладного мистецтва / за ред. Я.П. Запаска. — Львів : Вид-во Львівського університету, 1969. — С. 8, 16—20, 51—59.
6. *Матейко К.І.* Український народний одяг / К.І. Матейко. — К. : Наукова думка, 1977. — 224 с.
7. *Матейко К.І.* Український народний одяг. Етнографічний словник / К.І. Матейко ; за ред. Р. Кирчіва. — К. : Наукова думка, 1996. — 196 с.
8. *Франко І.* Етнографічна експедиція на Бойківщину / І. Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Література і мистецтво. Т. 36. Літературно-критичні праці. — К. : Наукова думка, 1982. — 488 с. — С. 68—99.
9. *Шевнюк О.Л.* Історія костюма: навч. посібн. / О.Л. Шевнюк. — К. : Знання, 2008. — 375 с.

10. *Шухевич В*. Гуцульщина / В. Шухевич // Матеріяли до українсько-руської етнольогії. — Т. 2. — Львів, 1899. — 144 с.
11. *Banach E*. Słownik mody / E. Banach, A. Banach. — Warszawa, 1962. — 314 c.
12. *Kolberg O*. Pokucie / O. Kolberg. — Cz. 1. Dzieła wszystkie. — T. 29. — Wrocław ; Poznań : Towarzystwo Ludoznawcze, 1962. — 358 s.
13. *Kolberg O*. Ruś Karpacka / O. Kolberg. — Cz. 1. Dzieła wszystkie. —T. 54. — Wrocław ; Poznań, 1970. — 340 s.
14. *Sokalski B*. Powiat Sokalski pod względem geograficznym, etnograficznym i ekonomicznym / B. Sokalski. — Lwów, 1899. — 491 s.
15. *Turkawski M*. Wystawa etnograficzna Pokucia w Kołomyi / M. Turkawski. — Kraków, 1880. — 55 s.

Oksana Fedyna

ON UKRAINIAN TRADITIONAL FOLK CLOTHES IN KATERYNA MATEYKO'S RESEARCH-WORKS

The article presents an analytic study on creative heritage left by Kateryna Mateyko, contemporary Ukrainian ethnographer, art scholar and researcher in Ukrainians' traditional folk clothes. The scientist's life work is still worthy phenomenon to be kept as well as successful framework for further research approaches to artistic values of Ukrainian traditional folk dresses. Definitions of clothing and costume in present-day art scholarship have been given with analyses of image-styled and compositional features of country- and townspeople's clothes in Eastern Galicia at the late XIX c.

Keywords: clothes, dressing, styled ensemble, costume.

Оксана Федына

УКРАИНСКАЯ НАРОДНАЯ ОДЕЖДА В ИССЛЕДОВАНИЯХ КАТЕРИНЫ МАТЕЙКО

В статье анализируется творческое наследие К.И. Матейко, ученого-этнографа, являющееся достойным образцом для подражания и дальнейшего изучения художественных традиций украинского народного костюма. Представлены определения «одежда» и «костюм» в современном искусствознании. Приводятся и аналитически исследуются фотографии, в которых наглядно отображены образно-стилистические и композиционные особенности одеяний крестьян и мещан Восточной Галичины конца XIX в., напечатанные в монографии К.И. Матейко.

Ключевые слова: одежда, одеяние, стилистический ансамбль, костюм.

Христина ХАРЧУК

«НОВЕ» ЄВРЕЙСЬКЕ КЛАДОВИЩЕ У ЛЬВОВІ (середина XIX — XX ст.)

У статті досліджується проблема історичного поховання — так званого «нового» єврейського цвинтаря (на Янівському цвинтарі), датованому серединою XIX — XX ст., об'єкт історико-меморіальної та культурної спадщини західного регіону України.

Ключові слова: єврейський кіркут, кладовище, поховання, історико-меморіальна спадщина, пам'ятка.

Чимало невивчених єврейських кладовищ XIX ст. збереглося на Західній Україні. До таких на Галичині відносяться цвинтарі у Бережанах, Бродах (1802 р.), Дрогобичі (1871 р.), Жидачеві (1886 р.), Лешневі, Миколаєві (1826 р.), Раві-Руській (187 р.), Сколе, Тернополі, Щирці (1836 р.), Угневі (1869 р.), Чорткові. Єврейські кладовища Волині та Рівненщини поки що навіть не інвентаризовані.

Так зване «нове» єврейське кладовище, розташоване на Янівському цвинтарі у Львові, до сих пір ще ґрунтовно не досліджувалося. Це кладовища має точну дату відкриття — 24 серпня 1855 р. Цвинтар був відкритий через два дні після закриття старого єврейського кладовища (закрили через масові поховання під час епідемії холери у 1855 р.). Згідно зі списком померлих членів єврейської громади у квітні та травні 1855 р. при загальній кількості євреїв 23 тис. осіб у тогочасному Львові помирало близько 30 осіб за місяць; у червні та липні того року кількість поховань налічувала понад 300 за місяць [10]. На початку серпня 1885 р. у деякі дні серпня кількість щоденних поховань на старому єврейському цвинтарі почала зростати до 15 [2, арк. 46]. Так зване нове єврейське кладовище відкрили поряд з Янівським кладовищем, на Піліховських пагорбах, за Кортумовою горою поблизу вул. Янівської (тепер вул. Т. Шевченка) [13, арк. 41]. У 1856 р. на ньому збудовано на кошти єврейського купця Ефроїма Вікселя (Efraim Wiksel) Новоцвинтарну синагогу.

У 1875 р. єврейська громада вибрукувала вул. Піліховську (тепер — вул. В. Єрошенка), що вела до цвинтаря від вул. Янівської. 25 листопада 1890 р. єврейська громада докупила ґрунт для нового кладовища у графа Станіслава Скарбека (Stanisław Skarbek) [14, арк. 1]. За проектом 1890 р. архітектора Альфреда Каменобродського (Alfred Kamenobrodski) з боку вул. Піліховської було збудовано муровану огорожу в неороманському стилі, фрагмент якої зберігся до наших днів. У 1894 р. зліва від головного входу на кладовище побудовано за проектом Саломона Кроха (Salomon Kroch) адміністративне приміщення [8, арк. 21, 24]. У 1912 р. за проектом Романа Фелінського та Єжи Ґродинського розпочато будівництво передпоховального приміщення Бет Тахара в стилі модерну. Будівельними роботами при його спорудженні керував відомий архітектор Михайло Улям [8, арк. 31; 12, арк. 58].

На новому єврейському кладовищі спочиває багато визначних осіб єврейської громади. Серед

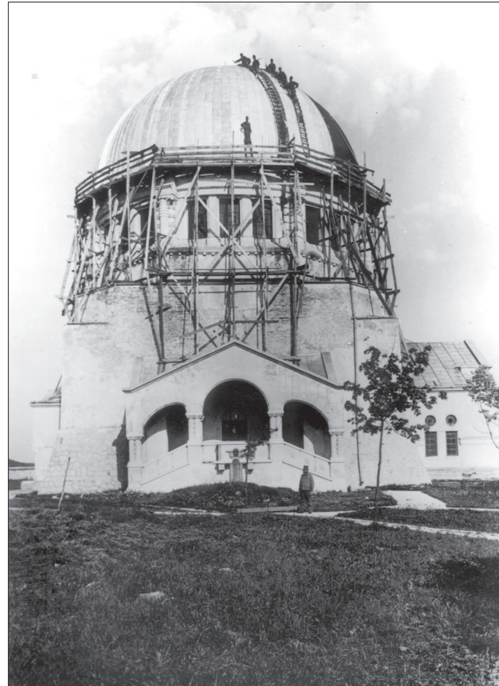
них — доктор Емануїл Блюменфельд, доктор Еміль Бик, равін доктор Швабахер, Натан Льовенштейн, Ехезекіль Каро, Олеський Ребе, доктор хімічних наук, професор Львівської політехніки Яків Беркман, доктор хімічних наук, професор Йона Ґрінберґ, мистецтвознавець Фаїна Петрякова та інші.

Меморіал загиблим єврейським воїнам з періоду польсько-української війни, в якій симпатії єврейських національно-демократичних сил були на боці українців, та жертв погрому 21—23 листопада 1918 р. спорудила на свої кошти львівська єврейська громада. Жертвам погрому поставлено пам'ятник на Кортумовій горі, біля якого розміщено цей меморіал, який складався після розширення 1922 р. з 16-ти рядів могил, в яких знаходилося 375 поховань [5, арк. 1—3]. Пам'ятний обеліск загиблим воїнам на єврейському кладовищі близько 1919 р. запроектував архітектор Вавжинець Дайчак [6, арк. 6]. Ще у 1950-х рр. можна було побачити масивні руїни цього пам'ятника. У 1960-х рр. на місці колишнього меморіалу єврейських воїнів були побудовані гаражі [1, с. 15].

4 травня 1930 р. єврейська громада розширила свій цвинтар при вул. Піліховській [9, арк. 1—67]. Цього ж року рабин урочисто посвятив поля, призначені під новий цвинтар.

В 1930-х рр. єврейська ґміна планувала розширити новий і відновити старий цвинтар. У відозві до євреїв 27 квітня 1930 р., запрошуючи на урочисте посвячення цвинтаря з нагоди 75-х роковин існування, голова ради єврейської ґміни Віктор Хайс сказав: «Єврейський цвинтар є місцем вічного життя «Beth Hachaim», а цвинтарні місця є метою мандрівок тих, що мають там рідних і близьких. Єврейська ґміна у важких умовах набула нову призначену площу для розширення цвинтаря. Тепер є тільки поле, яке має бути сплановане, є простір, який мусимо заповнити відповідними будинками. Новий цвинтар необхідно замкнути монументальною брамою, а поляну замінити на гай дерев, достойну і прекрасну шату мусимо подарувати нашому місту «вічного життя». На старому цвинтарі потрібно ґрунтовно перебудувати передгробову каплицю» [9, арк. 1—67].

В 1931—1932 рр. єврейський цвинтар на вул. Піліховській займав площу 25 моргів. Він був поділений алеями на ділянки, які вели до головної алеї. На кожній ділянці знаходилися у густих рядах могили [3, арк. 1—16]. 9 серпня 1934 р. архітектор Норверт Гляттстайн виконав проект обгородження цього кладовища [7, арк. 118; 8, арк. 8].



Бет Тахара

Гранітний обеліск біля входу від вул. Єрошенка

Під час Другої світової війни німці почали руйнувати нове єврейське кладовище. У 1941—1942 рр. цвинтар ще функціонував, про це свідчать записи, зроблені у цей період у книгах реєстрації поховань [11]. Однак після розстрілу членів юденрату у січні 1943 р. навесні цього року нацисти висадили в повітря будинок передпоховального дому (Бет Тахара). Тоді також вони зруйнували майже всі будівлі і могили на цвинтарі. Найбільш коштовні пам'ятники з граніту та мармуру знімали з постаментів і після перешліфування відправляли до Німеччини [1, с. 15].

Пам'ятник жертвам Голокосту

В 1960—1970-х рр. було знищено переважну більшість вцілілих надгробків довоєнних єврейських поховань. Найстарший надгробок, який уцілів до наших днів, датується 1914 р.

В радянський час цвинтарем на Піліховських пагорбах опікувалася львівська єврейська громада. На її кошти, зібрані у перші післявоєнні роки, біля входу від теперішньої вул. В. Єрошенка на братській могилі, в якій перезахоронили останки розстріляних у 1942—1943 рр. та зі знищених давніх поховань, встановлено у 1946 р. гранітний обеліск. Вище 37-го поля Янівського цвинтаря була встановлена також пам'ятна плита жертвам Голокосту з лаконічним написом: «Здесь похоронены советские граждане — жертвы фашистских злодеяний во Львове. 1941—1943». У цьому меморіальному написі лише дата «1943» вказує на ліквідацію Янівського концтабору і засвідчує, що це пам'ятний знак жертвам Голокосту. У цьому ж 1946 р. з правого боку від адміністративного будинку було зведено невелику прибудову, яку використовували як передпохоронне приміщення.

Сьогодні єврейські поховання (після 1944 р.) розташовані вздовж головної алеї цвинтаря на прилеглих до неї полях. Незважаючи на приєднання в 1962 р. єврейського кладовища до Янівського, тут збережена власна нумерація полів. Потрібно зазначити, що приєднання відбулося тому, що органи радянської влади та КДБ примусово закрили єврейське товариство м. Львова і єврейська громада втратила можливість доглядати за кладовищем. Тепер три чверті нового єврейського кладовища займають християнські поховання, які розташовані на місці перекопаних єврейських поховань. У південній частині цвинтаря є біля сотні мусульманських поховань.

Крім цих двох основних в XIX ст. були ще інші невеликі єврейські кладовища. До них належали: цвинтар на Знесінні, відкритий у травні 1872 р. [4, арк. 248] (там ховали євреїв з Брюхович, Винник, Замарстинова, Збоїщ, Голоска, Клепарова, Кривчиць, Кульпаркова), цвинтар при психіатричній лікарні на вул. Всіх Святих (тепер — вул. Кульпарківська), відкритий у вересні 1884 р. (площею 0,77 гектарів) [15] та цвинтар на Замарстинові з початку XX ст., знищений після Першої світової війни [7, с. 118; 8, арк. 8].

Територія єврейського кладовища на Знесінні[1], яке було закрите після Першої світової війни, використовувалася у радянський час під автобазу, на Кульпарківському єврейському кладовищі знаходиться завод залізобетонних виробів.

Потрібно зазначити, що так зване «нове» єврейське кладовище заслуговує на увагу дослідників як історико-культурна пам'ятка середини XIX — XX століть, оскільки на ньому є чимало цікавих і ще не вивчених поховань.

1. *Гельстон Й.* Єврейський некрополь / Й. Гельстон // Галицька брама. — Львів, 1998. № 1 (№ 37). — С. 15.
2. Заяви про надання матеріальної допомоги членам єврейської громади. Т. III (1872 —1890) // ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 701 [Єврейська релігійна громада, м. Львів, 1785—1942 рр.]. — Оп. 2. — Спр. 642. — Арк. 46.
3. Листування з Міським гродським судом, Магістратом м. Львова та іншими установами про ремонт та розширення кладовища на вул. Піліховській // ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 701 [Єврейська релігійна громада, м. Львів, 1785—1942 рр.]. — Оп. 3. — Спр. 1330. — Арк. 1—16.
4. Листування єврейської громади з магістратом про цвинтар на Знесінні. — ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 701 [Єврейська релігійна громада, м. Львів, 1785—1942 рр.]. — Оп. 2. — Спр. 1448. — Арк. 248.

[1] Цвинтар знаходився на кварталі між вулицями Ясною, Здоровою і Собєського (відповідають сучасним вулицям: Потелицька, Молочна, Новознесенська); в 1930-х рр. був переповнений.

5. План єврейського військового кладовища у Львові. 1922 р. // ДАЛО. — Ф. 1 [Львівське воєводське управління 1921—1939 рр. Будівельний відділ з тематичним і місцевим каталогом]. — Оп. 30. — Спр. 4489. — С. 1, 2, 3.
6. Плани військового кладовища на Личакові // ДАЛО. — Ф. 1 [Львівське воєводське управління 1921—1939 рр. Будівельний відділ з тематичним і місцевим каталогом]. — Оп. 50. — Спр. 168. — С. 6.
7. Плани і креслення єврейського кладовища на вул. Пиліховській // ДАЛО. — Ф. 2 [Міське управління в королівському столичному місті Львові, 1919—1939 рр.]. — Оп. 4 [Будівельний відділ]. — Спр. 1273. — С. 118; Ф. 2. — Оп. 4. — Спр. 1276. — С. 8.
8. Плани і креслення єврейського кладовища на вул. Пиліховській. — Ф. 2 [Міське управління в королівському столичному місті Львові, 1919—1939 рр.]. — Оп. 4 [Будівельний відділ]. — Спр. 276. — С. 21, 24.
9. Протоколи, звернення, листування та інші документи про закупівлю земельної площі для розширення кладовища на вул. Пиліховській // ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 701 [Єврейська релігійна громада, м. Львів, 1785—1942 рр.]. — Оп. 1. — Спр. 1215. — С. 1. — Арк. 1—67.
10. Список померлих членів громади // ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 701 [Єврейська релігійна громада, м. Львів, 1785—1942 рр.]. — Оп. 1. — Спр 373. — 233 арк.
11. Список померлих членів громади (1941—1942 рр.) // ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 701 [Єврейська релігійна громада, м. Львів, 1785—1942 рр.]. — Оп. 1. — Спр. 376. — 244 арк.
12. Справа з будівництва Янівського цвинтаря // ДАЛО. — Ф. 2 [Міське управління в королівському столичному місті Львові, 1919—1939 рр.]. — Оп. 4. — Спр. 1275. — С. 58.
13. Справа про заснування кладовища в 1855 р. на вул. Пиліховській (1930 р.) // ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 701 [Єврейська релігійна громада, м. Львів, 1785—1942 рр.]. — Оп. 3. — Спр. 1215. — С. 41.
14. Угода купівлі-продажу, плани, листування та інші документи про розширення території кладовища на вул. Янівській, будівництво житлового приміщення для обслуговуючого персоналу // ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 701 [Єврейська релігійна громада, м. Львів, 1785—1942 рр.]. — Оп. 3. — Спр. 994. — С. 1.
15. Хронологічно-алфавітний список померлих у лікарні на Кульпаркові // ЦДІА України у м. Львові. — Ф. 701 [Єврейська релігійна громада, м. Львів, 1785—1942 рр.]. — Оп. 1. — Спр. 374. — 34 арк.

Khrystyna Kharchuk

«NEW» JEWISH CEMETERY IN LVIV
(Middle XIX to XX cc.)

In the article has been presented a problem of historical burial-place at Lviv, i.e. so-called «New» Jewish cemetery (in the territory of Janivske graveyard), dated by mid-19th to 20th cc. as an object of historical, memorial and cultural heritage of Western Ukraine.

Keywords: Jewish kirkut, cemetery, memorial and cultural heritage, monument.

Христина Харчук

«НОВОЕ» ЕВРЕЙСКОЕ КЛАДБИЩЕ
ВО ЛЬВОВЕ (середина XIX — XX ст.)

В статье исследуется так называемое «Новое» еврейское кладбище во Львове, датируемое серединой XIX — началом XX вв. и являющееся предметом историко-мемориального и культурного наследия западного региона Украины.

Ключевые слова: еврейский киркут, кладбище, историко-культурное наследие, памятка.

Тарас ОТКОВИЧ

ІКОНОГРАФІЧНА ПРОГРАМА ТА ІКОНОГРАФІЧНЕ ПОХОДЖЕННЯ СЮЖЕТІВ ІКОНОСТАСА З МОНАСТИРЯ СКИТУ МАНЯВСЬКОГО. (БОГОРОДЧАНСЬКИЙ ІКОНОСТАС) 1698—1705 рр. АВТОРСТВА ІЄРОМОНАХА ЙОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА

У статті йдеться про іконографію та іконографічне походження сюжетів із іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста в монастирі Скиту Манявського авторства ієромонаха Йова Кондзелевича. Розглядається іконографічна та сюжетна структура іконостаса із монастиря Скиту Манявського та аналізуються їхні особливості.

Ключові слова: іконостас з церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський, Богородчанський іконостас, Йов Кондзелевич, іконографія, апокрифічні тексти, біблійні тексти.

Український іконостас є винятково важливою частиною українського мистецтва як сакрального, так і світського, квінтесенцією та концентрацією іконописних сюжетів, теологічних та філософських поглядів, об'єднаних програмною ідеєю в одному складному іконостасному комплексі.

На тлі багатьох українських відомих іконостасів XVII ст. (П'ятницький, Успенський, Рогатинський, Скварявський та інших) вирізняється своєю мистецькою досконалістю іконостас із церкви Воздвиження Чесного Хреста в монастирі Скит Манявський авторства монаха-іконописця Йова Кондзелевича (1667—1740/1748), більш відомий як Богородчанський іконостас, від місця свого тривалого перебування в містечку Богородчани на Прикарпатті (1785—1916 рр.).

Впродовж довгого часу дослідження іконостаса (починаючи з кінця XIX ст.), фактично не проводилося повного комплексного вивчення іконографічної програми іконостаса, а також іконографічного походження сюжетів окремих ікон, попри те, що детальне вивчення іконографічної програми іконостаса із Скиту Манявського, джерел походження окремих сюжетів дає змогу краще зрозуміти увесь творчий задум автора, його філософські та теологічні погляди.

Винятком можна вважати декілька статтей з дослідження окремих ікон та фрагментів іконостаса, а саме статті О. Сидора «Єромонах Йов Кондзелевич —«Воздвиження Чесного Хреста» в Богородчанському іконостасі» [13, с. 28—31], його ж «Манявсько-Богородчанський іконостас Йова Кондзелевича: маловідомі аспекти іконографії» [14, с. 3—10], З. Лильо-Откович «Святі Антоній та Феодосій Печерські в українському образотворчому мистецтві» [4, с. 20—25], Г. Скоп-Друзюк «Іконографічні особливості ікон «Спас Нерукотворний» у творчості Йова Кондзелевича» [15, с. 26—31], Л. Скопа «Ікона «Погребенніє Святого Антонія» з іконостаса Скиту Манявського Ієромонаха Йова Кондзелевича» [16, с. 10—11] та П. Скопа «Дослідження іконографічних сюжетів цокольного ряду іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста Скиту Манявського» [17, с. 283—284]. Більш детально іконографічну структурну та іконографію іконостаса із Скиту Манявського в загальних рисах розглянуто в статтях «Іконографічні особливості структури іконостаса Воздвиженської церкви Скиту Манявського» та «Структура

іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський» З. Лильо-Воткович [5, с. 15—21; 6, с. 28—36].

Ми ж намагаємось розглянути та прослідкувати іконографічне походження сюжетів із іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста в монастирі Скит Манявський. Треба сказати, що в цьому іконостасі при детальному вивченні можна виявити багато цікавих та унікальних сюжетів та особливостей в трактуванні біблійних сюжетів. Також варто зауважити достатньо сміливе застосування Йовом Кондзелевичем в іконостасі сюжетів апокрифічного походження, а також присутність хоч і канонічних, проте рідкісних для українського іконопису сюжетів.

Іконостас із Скиту Маняського є класичного компонування та композиції, складається з п'яти рядів: цокольного ряду, або предели, намісного ряду, празникового, апостольського та пророчого рядів, та завершення. Окрім того, в іконостасі присутні елементи рядів страстей Христових або пасійних сюжетів та неділь-п'ятидесятниць, відомих тільки на Галичині [11, с. 291], які, проте, не є виділеними в одному окремому ряді, а рознесені по намісному та цокольному рядах у вигляді невеликих зображень (загальна кількість — 14 сцен). Присутні ці зображення найперше на верхніх частинах різьбленого обрамлення чотирьох намісних ікон у вигляді невеликих овальних картушів із зображенням «Христос і самарянка», «Несення хреста», «Силуамська купіль», «Увірування Фоми». Далі два зображення із сюжетами «Жони Мироносиці» і «Сцілення сліпого» над обрамленням дияконських дверей. І останні сюжети — це зображення на пределах: «Катування Христа терновим вінком», «Христос і Никодим» та «Спокуса Христа» і «Дорога в Емаус». Таким чином, фактично є 10 сюжетів страсного циклу. Окрім того до цього циклу може належити ікона горизонтальної форми «Моління про чашу», над іконою «Тайна вечеря» та два невеликі клейма із зображенням «Розп'яття» та «Зняття Христа» на намісній храмовій іконі «Воздвиження Чесного Хреста». Правда, ці зображення, очевидно, більше стосуються історії Хреста, темі, яка розвинута не тільки на іконі «Воздвиження Чесного Хреста», а також іконописними зображеннями на її обрамленні, та пределі.

Схема-реконструкція іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста (Богородчанський іконостас). 2005 р.

Ікона «Вознесіння» 1705 р.

Ряд предел складається з шести частин, на яких зображено вісім іконних зображень. Кожне зображення на пределі тематично пов'язано з відповідною іконою намісного ряду — «Апостоли біля гробу Богородиці» та «Блага вість смерті Богородиці» під іконою «Успіння Богородиці», «Похорон Антонія Печерського» під іконою «Святі Антоній та Феодосій Печерські», «Зустріч Марії і Єлизавети» під

Ікона «Успіння Богородиці»

іконою «Богородиця-Дороговказиця», «Христос у Никодима» під іконою «Христос-Учитель», «Мучення Христа терновим вінком» під іконою «Воздвиження Чесного Хреста», «Явлення Христа по дорозі в Емаус» і «Спокуса Христа в пустелі» під іконою «Вознесіння Христове». Більшість цих зображень є рідкісними та унікальними для українського іконопису, а деякі сюжети просто ніде більше не зустрічаються. Походження цих сюжетів є різне — одні сюжети мають апокрифічне походження: «Апостоли біля гробу Богородиці» та «Блага вість смерті Богородиці» («Протоєвангелія Якова», кінця II — початку III ст., та анонімний апокриф кінця IV ст. так званого «Слова Івана Богослова про Успіння Марії») [2, с. 101—117], інші канонічні біблійні: «Явлення Христа по дорозі в Емаус» (Лк. 24:28—32), «Спокуса Христа в пустелі» (Мт. 4:1—11), «Зустріч Марії і Єлизавети» (Лк. 1. 39—56), та «Мучення Христа терновим вінком» (Ів. 19. 2—3; Мт. 27, 28—30), а ще одне походить з Києво-Печерського Патерика: «Похорон Антонія Печерського» («Про відхід великого Антонія» (Слово 8, 15) [10, с. 41].

Намісний ряд — центр ряду Царські врата, «Христос-Учитель», «Богородиця-Дороговказиця», храмова ікона «Воздвиження Чесного Хреста», ікона «Святі Антоній і Феодосій Печерські», дияконські двері із зображенням Архангелів Гавриїла та Михаїла, та великі ікони, які фланкують іконостас «Успіння Богородиці» та «Вознесіння Христове». Завершують ці ікони великі шатроподібні конструкції, на яких розміщенні невеликі ікони воськутної форми «Старозавітна Трійця» та «Коронування Богородиці». Також до цього ряду належить і невелика ікона «Спас Нерукотворний», розташована на карнизі, над Царськими вратами.

Окрім того, важливими є велика кількість іконописних зображень в маленьких овальних картушах на обрамленнях усіх чотирьох намісних ікон. Усі ці зображення розміщенні строго до тематики цих намісних ікон: зображення апостолів на обрамленні ікони «Христос-Учитель», зображення пророків на обрамленні ікони «Богородиця-Дороговказиця», зображення святих монахів та пустельників на обрамленні ікони «Святі Антоній і Феодосій Печерські» та зображення історії Хреста на обрамленні храмової ікони «Воздвиження Чесного Хреста» [14, с. 3—10]. Окрім того, у верхніх частинах цих обрамлень (так званих замках) так само знаходяться картуші із мініатюрними забраженнями: «Старозавітна Трійця» на обрамленні ікони «Святі Антоній і Феодосій Печерські», «Ковчег Завіту» на іконі «Богородиця-Дороговказиця», ім'я Бога на івриті на іконі «Христос-Учитель», та «Спас Нерукотворний» на обрамленні ікони «Воздвиження Чесного Хреста».

Як бачимо, намісний ряд є традиційним для українського іконостаса, окрім присутності двох великих монументальних ікон «Успіння Богородиці» та «Вознесіння Христове», які фланкують іконостас, що є, по суті, окремими вівтарями, які разом із зображеннями на пределах та завершеннях творять один тематичний ряд.

Іконографічні схеми цих ікон є традиційними для українського іконопису, із зображенням сцен — на іконі «Вознесіння Христове» зображення розбиті на дві сюжетні композиції, в нижній частині на передньому плані зображено великі фігури дванадцяти апостолів, які оточують центральне зображення Богородиці. За Богородицею на тлі Єлеонської гори зображено двох ангелів у білих одягах. На самій вершині гори зображено відбитки стоп Ісуса Христа, який вознісся на небо — іконографічна деталь, яка була досить часто присутня в цьому сю-

жеті в українському іконописі XVII—XVIII ст. (найраніші зразки — празникова ікона з П'ятницької церкви у Львові в першій пол. XVII ст., та гравюри з «Апостола» 1639 р. [19, с. 298]). У верхній частині ікони на небі в хмарах зображено Христа, який сидить в золотій мандорлі з променями на райдузі в оточені херувимів. На задньому плані ікони зображено горбистий пейзаж, та місто Єрусалим із оборонними стінами, баштами, куполами храмів та в'їздними воротами.

Сюжет «Вознесіння Христового» походить із канонічних Євангелій [Лк. 24:50—53; Мр. 16:19, а також «Діяння апостолів» (Ді.:9—11)] відображає вознесіння Ісуса Христа на небо, яке відбулося через 40 днів після Його розп'яття та Воскресіння, де Він сів праворуч Отця. Ісус Христос з'явився Своїм учням в Єрусалимі та звелів чекати пришестя Святого Духа, після чого Він піднявся з учнями на гору Єлеонську, де востаннє благословив їх і вознісся на небо.

Сюжет ікони «Успіння Богородиці» також є традиційним, в українському іконостасі він є обов'язково присутнім в празниковому ряді.

Згідно з письмовими джерелами, в цей день апостоли залишили місця своїх проповідей і чудесним способом зібрались в Єрусалимі, щоб попрощатись з Пресвятою Богородицею та здійснити погребення її тіла. Перебуваючи навколо її ложа, вони були засліплені яскравим світлом, в якому явився сам Христос в оточенні ангелів та архангелів. В цей момент чиста душа Діви Марії без страждання, ніби уві сні, відійшла до Господа. Іконографічна традиція розповідає, що Богородиця віддала свою чисту душу в руки свого Сина і Господа Ісуса Христа, а в цей час з небес лунали звуки ангельських хорів.

В іконі присутня також сцена, в якій ангел карає іудейського жерця Ефанія, що хотів перевернути ложе з тілом Богородиці, відрубуючи йому мечем кисті рук (Про Успіння Марії 46).

Сюжет «Успіння Богородиці» походить із апокрифічного «Протоєвангелія Якова» (7:5—8, 8:1—6) кін. II — поч. III ст., та анонімного апокрифа кін. IV ст. так званого «Слова Івана Богослова про Успіння Марії» [2, с. 101—117], де усі події Успіння Богородиці детально описані. Пізніше цей сюжет був канонізований на Ефеському соборі (431 р.). Таким чином, зображення «Успіння Богородиці» разом із сюжетами на пределі «Апостоли біля гробу Богородиці» та «Блага вість смерті Богородиці», а також композицією «Коронування Богородиці», яка завершує центральну ікону, творять єдину цілісну сюжетну композицію розповідального характеру, присвячену становленню Діви Марії як Небесної Цариці, через Успіння, Вознесіння на небо та Коронування.

Ікона «Моління»

Завершують ці великі ікони невеликі ікони восьмикутної форми із зображенням сюжетів «Коронування Богородиці» над «Успінням Богородиці» та «Старозавітна Трійця» над «Вознесінням Христовим». Сюжет ікони «Старозавітна Трійця» є одним із небагатьох в іконостасі, який походить із Старого Завіту, а саме, в основу ікони покладено старозавітний сюжет «Гостинність Авраама» (Бут. 18), де розповідає про те, як праотець Авраам, родоначальник обраного народу, зустрів біля діброви Мамбро трьох таємничих мандрівників, які назвалися ангелами. Під час трапези в будинку Авраама йому було дано обітницю про прийдешнє чудесне народження сина Ісаака. А також з волі Бога — «Авраам справді стане народом великим та дужим, і в ньому поблагословляться всі народи землі!» (Бут. 18:18).

Ікона «Знамення Богородиці»

Зняття з хреста. Клеймо з ікони «Воздвиження Чесного Хреста»

Походження алегоричного сюжету «Коронування Богородиці» не має якогось чіткого джерела, і даний іконографічний сюжет сформувався на основі декількох згадок в Старому та Новому Завіті, а саме Псалом 44 (10—15): «...Стала цариця праворуч Тебе в офірському щирому золоті...», Пісні Пісень (4:8): «Прийди, обрана, до мого трону», а також на баченні Іоанна Богослова: «...З'явилась на небі велика ознака: Жінка, зодягнена в сонце, а під ногами її місяць, а на голові вінок із дванадцяти зір» (Од. 12:1), яке тлумачиться як Богоматір, яка стала царицею. Предтечею коронування Богородиці був і епізод з життя Соломона, коли він стає царем Ізраїлю, його мати приходить до нього і просить у нього заступництва. «Цар встав перед нею, і вклонився їй, та й сів на своєму троні. Поставили престол і для матері царя, і вона сіла по праву руку його» (3 Книга Царств 2:19). Остаточно сюжет був сформований та поетично популяризований як Вознесіння Діви Марії та її тріумфальний вхід в Царство Небесне в «Золотій легенді» (1260 р.) — зібранні християнських легенд та життів святих авторства італійського монаха Якова Ворагінського [21].

Також надзвичайно цікавою в цьому ряді є намісна ікона «Воздвиження Чесного Хреста», на якій, окрім традиційного зображення такого сюжету, присутні ще дев'ять живописних клейм із мініатюрними зображеннями. Це, найперше, два великих клейма, зображені під раменами хреста з сюжетами «Розп'яття з Предстоячими» та «Зняття з хреста», далі невеликі мініатюри із зображенням семи Таїнств православної церкви: «Хрещення», «Помазання миром», «Причастя», «Покаяння», «Висвячення в ієреї», «Вінчання», «Помазання єлеєм». Також на іконі рельєфно зображено (різьблення на левкасі) знаряддя страстей Христових — терновий вінок, спис та тростинова палиця з губкою, змоченою в оцті.

За своєю сюжетною програмою на іконі зображено усю історію Хреста — від згадувань в Старому Завіті, через Страсті Христові, до кульмінаційного моменту, зображеного на центральному зображенні, а саме віднайдення Святою Оленою хреста, на якому був розп'ятий Христос. Таким чином, на цій іконі зображено вже не традиційний сюжет Воздвиження Чесного Хреста, а, скоріше, варіант «Прославляння Хреста» [13, с. 6], який не часто зустрічається в українському іконописі.

Присутність в іконостасі ікони «Святі Антоній та Феодосій Печерські» цілком очевидно зумовлено самим місцем розміщення іконостаса, а саме в монастирській церкві Скиту Манявського — великого монастиря з давніми і славними традиціями, центру православного чернецтва в Галичині XVII—XVIII ст. — «Галицьким Афоном», який в середині XVII ст. за своїм значенням конкурував навіть з Києво-Печерською лаврою [8, с. 6]. Тому присутність в намісному ряді іконостаса ікони із зображенням св. Антонія та Феодосія Печерських — засновників Києво-Печерської лаври, та основоположників українського чернецтва було цілком логічним. Цей сюжет в українському іконописі очевидно прослідковується із ікони «Богородиця Печерська (Свенська) бл. 1288 р., де св. Антоній та Феодосій Печерські зображені в чернечих одягах на повен зріст, по боках від Богородиці [4, с. 20], а літературною основою для цього сюжету були «Києво-

Печерський Патерик» [10, с. 41—42.] та «Літопис Руський» [7, с. 22, 95, 97]. Самі зображення є традиційним за своєю іконографічною програмою, яка з незначними змінами повторювалася в іконописі, гравюрі, гаптуванні [4, с. 20—25] — святі зображені на тлі горбистого пейзажу на повен зріст в монаших одягах (ряси, мантії, аналави, Антоній завжди в кулії, а Феодосій з непокритою головою). У руках святі тримають сувої із написами: «Молюся же за вас, братія моя. Перш за все стриманість возлюбим і покору», взятими із «Писання Преподобного Феодосія Печерського» в руках св. Феодосія, та своєрідного передсмертного послання, духовного заповіту невстановленого походження в руці св. Антонія: «Братія моя, хоч же і відходжу від вас тілом, але духом же близько з вами є» [18, с. 72]. Їхні монументальні постаті займають майже усю площу ікони, повністю домінуючи в композиції. Над святими також традиційно розміщене зображення Богородиці в іконописному варіанті «Знамення Богородиці» у хмарах. Поміж фігурами св. Антонія та Феодосія на дальньому плані зображено Успенський храм Києво-Печерської лаври.

Зображення ікон «Христос-Учитель» та «Богородиця-Дороговказиця» є традиційним для тогочасного українського іконопису: поколінне зображення Христа, що благословляє правою рукою, тримаючи у лівій відкрите Євангеліє з цитатою з Євангелія від Матвея: «Прийдіть, благословенні Мого Батька, успадкуйте Царство вам приготоване віж створення світу! Бо Я, зголоднів, і ви дали Мені їсти; був спраглим, і ви Мене напоїли; чужинцем був Я, і ви Мене ввели; нагим, і ви Мене зодягнули; хворим, і ви Мене відвідали; Я був у в'язниці, і ви до Мене прийшли» (Мт. 25, 34—36) [18, с. 72] та Богородиці, яка тримає благословляючого Христа-Дитя на руках.

Царські врата — центр намісного ряду іконостаса та основа його вертикальної осі. Характерні вони наскрізним різьбленням з мотивом галузок та грон винограду, що проростають із пащ левів, в нижній частині врат та переплітаються в складному та вигадливому орнаменті з листям аканта. Окрім мотивів винограду на Царських вратах присутні і стилізовані плоди жолудів, груш та слив на центральній різьбленій колоні врат. На площині Царських врат розташовано шість невеликих овальних картушів в

Картуш «Христос і самарянка» з обрамлення ікони «Христос-Учитель»

«Блага вість смерті Богородиці». Ікона з предели

оточенні різьблення складної форми, із завитками та волютами в обрамленні листя аканта із зображеннями сцени Благовіщення у верхній частині та чотирьох євангелістів. Завершує врата невелике зображення Розп'яття, також в оточенні листя та грон винограду. На загал, ця схема є традиційною для Царських врат українських іконостасів середини XVII — першої половини XVIII ст. [12, с. 178].

Над Царськими вратами по центру іконостаса розміщена невелика ікона «Спас Нерукотворний». Хоча ікона над Царськими вратами розміщена традиційно, проте вона розташована не в празниковому ряді чи в ряді неділь П'ятдесятниць, як це прийнято в українських іконостасах, а окремо на широкому карнизі поміж Царськими вратами та празниковим рядом. Сюжет «Спас Нерукотворний» походить з двох варіантів передань, так званого східного, яке прослідковується з сирійських джерел IV ст. і пов'язане із сціленням царя Едесси Абгара, платом із відбитком Ісуса Христа, та західного пов'язаного з так званим «Платом Вероніки» — відбитком лику Ісуса Христа на полотні, поданим Веронікою, яким Він обтер обличчя на Хресній дорозі на Голгофу.

Скульптура Пелікана із завершення іконостаса

На дияконських дверях розміщено зображення Архангелів Гавриїла та Михаїла, що є також традиційно в іконостасах, хоча більш росповсюдженим варіантом зображень на дияконських дверях є Архангел Михаїл та первосвященик Мельхіседек. Найбільш відомим прикладом зображень двох Архангелів, окрім іконостаса із Скиту Манявського, є так званий Скварявський іконостас (1697—1699 рр.) авторства Івана Рутковича. Попри загальну схожість у зображенні Архангелів, вони зображені на контрасті один до одного — очільник небесного воїнства Архистратиг Михаїл зображений лицарем в обладунках з оголеним мечем в руці, в плащі яскравого червоного кольору, що є символом сили і рішучості та дії, натомість Архангел Гавриїл із благословляючим жестом та квіткою лілії в руці, одягнутий в білу туніку, може бути уособленням миру, спокою, благої вісті.

Походять зображення Архангелів найперше із Старого Завіту (Буття, Книга Суддів, Вихід, Книги пророків Даниїла, Єремії та інші), апокрифічної літератури (Книга Еноха, Протоєвангелія Якова, Про Успіння Марії), а також в Новому Завіті, де Архангел Гавриїл приносить звістку Захарії, батьку Івана Хрестителя, про народження сина (Лк. 1, 11—20), а також Діві Марії про народження нею Спасителя (Лк. 1:25—38). Таким чином, Архангел Гавриїл присутній в ключових сюжетах Нового Завіту, а саме народження Івана Хрестителя та Ісуса Христа.

Архангел Михаїл, один з семи Архистратигів, вождь небесного воїнства, покровитель людського роду в Старому Завіті іменується «вождем воїнства Господнього» (Ісус Навин 5. 14—15), під чиїм керівництвом ангели перемогли семиголового, дев'ятирогого дракона (Одкровення Івана Богослова 12. 7—9). В апокрифічних текстах Архангел Михаїл виступає в ролі судді на Страшному Суді, піднявши душі померлих «трубною грою» (Одкровення Івана Богослова 12. 7—9). Також згаданий Архангел Михаїл в таких апокрифічних текстах, як «Євангеліє від Никодима», «Одкровення Павла», «Ходіння Богородиці по муках».

У намісному ряді присутні також іконографічні зображення на одвірках Царських врат та дияконських дверей, а саме: зображені в повен зріст Отці Церкви і Святителі св. Василій Великий та св. Іван Золотоустий, невеликі картуші круглої форми з ликами св. Миколая та Папи Римського св. Григорій Двоєслова (590—604), а також зображення мучеників і архидияконів св. Стефана і св. Лаврентія, та первосвященика Аарона і пророка Мойсея на одвірках дияконських дверей. Такі зображення на одвірках Царських врат та дияконських дверей в українських іконостасах XVII—XVIII ст. є традиційними, і особи зображувальних могли бути різними, за винятком св. Василія Великого та св. Івана Золотоустого (наприклад в іконостасі 1650 р. із церкви Зішестя Святого Духа в Рогатині на одвірках Царських врат зображено Діонісія Олександрійського та Діонісія Ареопагіта, на одвірках дияконських дверях зображені св. Козьма і Даміан, на одвірках Городищенського іконостаса 1696 р. — зображення ангелів із символами мук Христа [11, с. 322]).

І, нарешті, невеликі зображення на верхніх частинах різьбленого обрамлення чотирьох намісних ікон, у невеликих овальних картушах із зображенням «Христос і самарянка», «Несення хреста», «Силуамська купіль», «Увірування Фоми», та два зображення із сюжетами «Жони Мироносиці» і «Сцілення сліпого» над обрамленням дияконських дверей, що, як писалося раніше, належать до страстного або пасійних циклу та циклу недільп'ятдесятниць. Усі ці сюжети походять з Нового Завіту, а саме «Христос і самарянка» (Ів. 4:13—23), «Несення хреста» (Лк. 23:26—31; Мт. 27:31—32; Мр. 16:20—21; Ів. 19:16—17), «Силуамська купіль» (Ів. 9:7), «Увірування

Фоми» (Ів. 20:24—29), «Жони Мироносиці» (Мт. 28:1—7; Мр. 16:1—7) і мають традиційну для українського іконопису іконографічну схему, проте тут відчуваються впливи західноєвропейської гравюри, особливо це помітно в таких зображеннях як «Христос і самарянка», «Несення хреста», «Силуамська купіль».

Празниковий ряд, або ряд 12 церковних свят, складається з традиційних для празникового ряду українських іконостасів сюжетів: «Різдво Богородиці», «Введення в храм», «Благовіщення», «Різдво Христове», «Стрітення», «Хрещення в Йордані», «Преображення», «В'їзд в Єрусалим», «Зішестя в ад», «Вознесіння Христове», «Зішестя Святого Духа», «Успіння Богородиці».

Сюжети походять, в основному з чотирьох канонічних Євангелій та Діянь апостолів: «Різдво Христове» (Лк. 2:6—20), «Хрещення в Йордані (Богоявлення)» (Лк. 3:21—22; Мр. 1:9—11; Мт. 3:1—17; Ів. 1:31—32), «Стрітення» (Лк. 2:22—39), «Благовіщення» (Лк. 1:25—38), «В'їзд в Єрусалим» (Лк. 19:29—45; Мр. 11:1—11; Мт. 21:1—12; Ів. 12:12—16), «Вознесіння Христове» (Лк. 24:50—53; Мр. 16:19, а також «Діяння апостолів» (Ді. 6—11), «Зішестя Святого Духа» (Ді. 2:1—4), «Преображення» (Лк. 9:28—36; Мр. 9:2—10; Мт. 17:1—9), або з апокрифічних текстів: «Різдво Богородиці» (Протоєвангеліє Якова 5:4—7), «Успіння Богородиці», «Введення в храм» (Протоєвангеліє Якова 7:5—8, 8:1—6) та «Воскресіння» (Апокрифічний текст «Зішестя в ад» з так званого «Циклу Пилата» і апокрифічне Євангеліє Никодима).

Усі ці ікони невеликого розміру, розташовані по шість сюжетів, з обидвох боків від центральної ікони «Тайна вечеря». Ця ікона овальної форми, замонтована в одне обрамлення з іконою горизонтальної форми «Моління про чашу», яка, як було сказано раніше, розташована над іконою «Тайна вечеря». Усі ці сюжети та їхнє композиційне вирішення є традиційним саме для давнього українського іконопису, а запозичення з творчості європейських художників полягають, можливо, у незначних деталях пейзажів, інтер'єрів та архітектурних мотивів. Винятком є ікона «Моління про чашу», де достатньо чітко спостерігаються впливи західноєвропейського мистецтва XVI—XVII ст. Сюжет

Ікона «Старозавітна Трійця»

цього зображення, яке не часто зустрічається в українських іконостасах, походить з Євангелій (Мр. 14:32—53; Лк. 22:39—53; Ів. 18:1—13; Мт. 26:42—45). Дія відбувається в Гетсиманському саду на Оливковій горі біля Єрусалима вночі напередодні зради Юди та взяття під варту Христа. Композиційно ікона розбита на три сюжетні частини, пов'язані між собою — центральне зображення Христа, який молиться, стоячи на колінах, над ним в хмарі ангел тримає чашу — «Відійшовши ще вдруге, Він молився й благав: Отче Мій, як ця чаша не може минути Мене, щоб не пити її, нехай станеться воля Твоя!» (Мт. 26:42). В лівій частині зображено трьох зморенних сном апостолів Івана, Якова та Павла, а в правій частині на дальньому плані стаффажна група озброєних людей зі списами, та постать Юди, який вказує їм на Христа — «І коли Він іще говорив, аж ось прийшов Юда, один із Дванадцятьох, а з ним люду багато від первосвящеників і старших народу з мечами та киями» (Мт. 26:47). Таким чином, у цьому зображенні Й. Кондзелевич фактично об'єднав два євангельські новозавітні сюжети — «Моління про чашу» та частково «Взяття під варту».

Зображення Тайної вечері виконане у так званому історичному варіанті, тобто відображено євангельську подію вечері Христа з апостолами, з акцентуванням на зраді Юди (Мр. 14: 17—20, Лк. 22: 13—16, Ів. 13: 2—17, Мт. 26: 20—30), а саме той момент, коли Христос сказав апостолам: «Рече Ісус: Істинно глаголю вам, що один з вас зрадить Мене, котрий їсть зо Мною. Вони ж почали смутитися і казати до Нього один по од-

Картуш «Несення хреста» з обрамлення ікони «Воздвиження Чесного Хреста»

ному: Аже ж не я? і другий: Аже ж не я?» (Мр. 14:18—19). Композиційна схема ікони є традиційною, для українському іконопису XVII ст. — дванадцять апостолів сидять навколо столу, по центру Ісус Христос із схиленим до нього Іваном Богословом. Один із апостолів зображенний спиною до глядача, а зображення Юди, виконане в тричвертному повороті, та поглядом, спрямованим на глядача. Так само на глядача дивиться і Христос, що є цілком не випадково, оскільки таким чином виділено два центральні персонажі сюжету Тайної вечері — Ісус Христос та Юда, який вже отримав плату за свою зраду (в лівій руці, схований за спиною, Юда тримає мішечок із тридцятьма срібняками). Таким зображальним засобом Й. Кондзелевич очевидно бажав підкреслити драматичність майбутніх подій — зради Юди, та драматичність переживань — Христа, який знає про свою велику місію та трагічну долю, і рішучу впевненість у своєму поступку Юди.

Апостольський ряд, який є традиційним для тогочасних українських іконостасів і складається з шести великих ікон з парними зображеннями 12 апостолів: «Филип і Варфоломій», «Симон і Марко», «Петро і Матвій», «Павло і Лука», «Андрій і Іван», «Яків і Хома». Зображені усі апостоли на тлі гористих пейзажів з низьким горизонтом та різьбленого орнаментального позолоченого тла. Деякі з апостолів зображені зі своїми атрибутами — Петро з ключами та Павло з мечем, решта в руках тримають згорнуті сувої, а євангелісти — Євангелія. Походження зображень апостолів винятково із Нового Завіту (Євангелія, Діяння апостолів). Перелік дванадцяти апостолів зустрічається в Євангелії від Матвія (Мт. 10:2—5), Марка (Мр. 3:16—20) та Луки (Лк. 6:14—16). Пізніше після зради Юди в цей перелік увійшов Матвій, а згодом і Павло, а також євангелісти Марко та Лука, хоча вони і не були близькими учнями Христа. Таким чином і було сформовано канонічні зображення дванадцяти апостолів в українському іконописі [3, с. 116—117]. Усі зображення апостолів мають свої індивідуальні риси в зовнішності та характерах, попри традиційні ознаки в зображеннях апостолів в українському іконописі. Деяких із апостолів можна легко впізнати і на інших іконах іконостаса (апостоли Петро, Павло, Хома на іконах «Вознесіння Христа» та «Успіння Богородиці»), і навіть на суттєво пізніших іконах Вощатинського іконостаса 1722 р. (апостол Петро та євангеліст Матвій).

В цей ряд входить також центральна ікона іконостаса «Моління» або «Деісіс». Вона є найбільш величною, найбільшою іконою ряду і цілого іконостаса. Виконана ікона в іконографічному варіанті пентаморфона (зображення з п'ятьма фігурами): центрального зображення Христа-Архієрея, який сидить на троні в хмарах, біля підніжжя якого зображено херувимів; по обидва боки від Христа фігури Богородиці та Івана Хрестителя, а позаду за троном зображено двох архангелів із сферами в руках з монограмою імені Христа. Проте тут Кондзелевич ввів ще два зображення ангелів, або архангелів, які також зображені за престолом, підтримуючи його. Права рука Христа-Архієрея піднята в благословляючому жесті, а лівою він тримає відкрите Євангеліє з цитатою з «Одкровення Іоанна Богослова (Апокаліпсиса)»: «Тому, що перемагає, дам сісти зі Мною на моєму престолі, так як і Я переміг і сів з моїм Батьком на його престолі. Хто має вуха, хай слухає» (Од. 3, 21—22) [18, с. 72].

Такий варіант зображення «Моління» виник, очевидно, в львівському іконописному середовищі початку XVII ст., і появився вперше в П'ятницькому іконостасі у Львові [1, с. 117], а пізніше повторенний в іконостасі 1650 р. з церкви Зішестя Святого Духа в Рогатині.

Зображення Христа-Архієрея базується на старозавітному пророцтві: «Поклявся Господь, і не буде жаліти: Ти священик навіки за чином Мелхіседековим» (Пс. 110:4), прокоментованим апосто-

лом Павлом в Посланні до Євреїв: «І від Бога був названий Первосвящеником за чином Мелхіседековим» (Євр. 4:14, 5:5—10).

Попри традиційність зображення такого іконографічного сюжету, в цій іконі присутня така унікальна для українського іконопису деталь, як присутність так званого «Тетраграматона» — (грец. τετραγράμματον, від грец. τετρα, «чотири», і γράμμα, «буква») чотирибуквеного Імені Господа, в іудейській релігійній традиції, що вважається власним ім’ям Бога, а саме «**ЙГВГ**» — Ягве або Єгова, написаного івритом[1]. Воно написане на архієрейській палиці. Окрім того, слово Бог присутнє і на другій палиці, де воно написано грецькою мовою: «ΘΕΟΣ». Таким чином, Йов Кондзелевич в центральній іконі іконостаса із зображенням Христа-Архієрея подав ім’я Бога двома найважливішими для християнства мовами: іудейською та грецькою.

Використання написів на івриті в християнській (і українській зокрема) іконографії не є розповсюдженим, проте подекуди зустрічається як в католицизмі, так і православ’ї в період XVII—XVIII ст., в час розквіту бароко та рококо. Проте в українському іконописі цього часу присутність написів на івриті, фактично, не зустрічається, натомість такі написи подеколи є присутні в гравюрах українських стародруків XVII—XVII ст. [19, с. 93]. Причина, чому Йов Кондзелевич використав у іконостасі монастиря зі Скиту Манявського невластивий українському іконопису Тетраграматон, може полягати у підкресленні походженя християнства з іудейського коріння, подаючи імя Бога іудейською мовою. Можливо, Кондзелевич написанням Тетраграматона хотів також підкреслити значення імені Ісуса Христа єврейською мовою — Єгошуа, або Ієшуа, що означає «Бог рятує».

Пророчий ряд складається з шести ікон фігурної форми з 12 старозаповітними пророками із сувоями в руках, де написані тексти з їхніх пророцтв, та їхні атрибути: камінь в Даниїла, Неопалима купина в Моїсея, пророслий жезл в Аарона, гора в Аавакума, Ворота в Єзекиїла, кивот в царя Давида, храм в царя Соломона, семисвічник в Захарії та руно в Гедеона. Тексти на сувоях в руках

«Христос у Никодима». Ікона з предели

«Блага вість смерті Богородиці». Ікона з предели

пророків походять із Старого Завіту, які в алегоричні формі прославляють Богородицю — в пророка Якова (Бут. 28.12); Даниїла (Дал. 2. 34); Моїсея (Вих. 3.2); Єзекиїла (Єз. 44.2); Давида (Пс. 132(131) 8); Ісайя (Іс. 6.6); Аарона (Чис. 17.23); Аавакума (Ав. 3.3); Єремії (Єр. 31.21); Гедеона (Кн. Суд. 6.37); Захарії (Зах. 4.2) [18, с. 93].

Походять усі ці зображення пророків із Старого Завіту (Псалми, Вихід, Буття, Числа, Левіт, П’ятикнижжя Моїсея та інші, а також книги пророків) та згадані в Новому Завіті (Євангелії, Послання апостола Павла, діяння апостолів) і з християнських текстів (Акафіст Богородиці) — в іконописі відомі ще з римських часів, в українському іконописі зображення пророків традиційно творили окремий ряд у верхній частині іконостаса. Зображені в цьому ряді і так звані «малі пророки»: Захарія, Аавакум, та «великі пророки»: Даниїл, Єзекиїл, Ісайя, Єремія, а також історичні юдейські царі Давид і Соломон, згадані як в Старому (1 і 2 Кн. Царів, Руф, Псалмах), так і в Новому Завіті (Євангеліях, Посланнях апостола Павла, Діяннях апостолів). Окрім того, зображені іудейський вождь і суддя Гедеон (Книга Суддів, Буття), старозаповітний патріарх Яків (Буття), перший старозавітний першосвященик Аарон (Вихід, Числа, Послання апостола Павла), та пророк та

[1] Цікаво, що напис на івриті в іконостасі написаний з помилками.

Предстояча Богородиця

законотворець іудейського народу Моїсей (Вихід, Числа, повторення Закону).

Завершення іконостаса складається з ікони «Знамення Богородиці», Розп'яття з Предстоячими та об'ємної різьбленної фігури Пелікана, який годує своєю кров'ю пташенят.

Ікона «Знамення Богородиці» є розповсюдженим сюжетом у завершеннях українських іконостасів XVII—XVIII ст., найвідоміші з яких в церкві Зішестя Святого Духа в Рогатині, П'ятницькому у Львові та Сорочинському на Полтавщині, а також в іконостасі з церкви Святої Трійці в Жовкві. Поширений варіант іконографії «Знамення Богородиці» — це образ Богоматері, від якої народиться Христос, із зображенням Христа в медальйоні на тлі утроби Богородиці, що зображена по пояс у іконорафічному варіанті «Велика Панагія», оскільки ця іконографія найкраще показувала втілення в світ Бога. Іконографічною основою цієї іконографії є пророцтво про втілення Спасителя: «Тому Господь Сам дасть вам знака: Ось Діва в утробі зачне, і Сина породить, і назвеш ім'я Йому: Еммануїл» (Іс. 7. 14; Мт. 1:23).

Розп'яття як завершення іконостаса є традиційним і, можна сказати, канонічно необхідним в іконостасі. Проте його стилістика є надзвичайно цікавою та рідкісною в українському іконописі, оскільки це зображення виконана у вигляді різьбленої стилізованої виноградної лози з листям та гронами, що обвиває Розп'яття, яке виходить з рани Христа, під ребрами, таким чином об'єднавши його з символічним іконописним сюжетом зображення Таїнства Святого Причастя, а саме «Христос-Виноградар». Походить таке символічне зображення Святого Причастя з Євангелія від Івана: «Я — справжня виноградна Лоза, а Батько Мій — Виноградар» (Ів. 15:1); «Я — Лоза, а ви — гілки; хто живе в Мені, і Я в ньому, той приносить рясно плоду; бо без Мене нічого не можете вчинити» (Ів. 15:5). Таким чином, Христос ототожнював себе з виноградної лозою, що пізніше наповнило цей образ євхаристійним змістом, він інтерпретує Розп'яття як основу Новозаповітного Таїнства Євхаристії.

Біля Розп'яття зображені в повний ріст Предстоячі Богородиця та Іван Богослов, що є традиційно в сюжеті «Розп'яття», проте сама кількість Предстоячих є різною, окрім Богородиці та Івана Богослова найчастіше зустрічається сотник Лонгин та жони-мироносиці. В іконостасі монастиря зі Скиту Манявського Йов Кондзелевич, як ми бачимо, обмежився лише двома фігурами.

Невелика різьблена скульптура пелікана, який годує своєю кров'ю пташенят — алегорія батьківської любові та самопожертви Христа, яка розташована над Розп'яттям та завершує весь іконостас. Таке завершення є унікальне, та, фактично, не має аналогів в українських іконостасах цього часу, в яких, як правило, завершення виконане у вигляді фігури голуба — символа Святого Духа, або ікона «Воскресіння Христа».

Символіка пелікана має досить розлогі варіанти на тему Євхаристії, тему самопожертви Христа, який своєю кров'ю рятує людство. Цей символ відомий з давніх часів і походить він, очевидно, з грецького анонімного бестіарія «Фізіолог» (II—

III ст. н. е.), де сказано: «Пелікан — чадолюбивий птах. Самка проклює ребра пташенятам своїм. А самець прилітає з кормом, роздирає дзьобом груди свої і витікаюча кров оживляє пташенят. Так і Господь наш. Його ребра прокололи жиди списом. Виступили кров і вода. І оживив Він всесвіт, тобто померлих. Про це каже пророк, який уподобляється пеліканові в пустелі» [4]. Таким чином, цей запис в «Фізіолозі» заснований на тлумаченні слів про себе пророка Давида в Псалмі (102:7), де говориться: «Уподобився я пеликанові пустині, я став як той пугач руїн!»; один із перших християнських апологетів Євсевій Кесарійський (263—340) пов'язав Христа і пелікана.

В Україні символ Христа-Пелікана став популярним в найрізноманітніших інтерпретаціях та трактуваннях [9, с. 144—146], перш за все в живописі в пізніші часи — в епоху бароко. В Україну цей символ потрапив із Західної Європи і набув широкого розповсюдження з першої половини — середини XVII ст. найперше в гравюрах стародруків: «Бесіди Іоанна Златоустого на 14 посланій» 1623 р., «Акафісти» 1625 р., «Служебник» 1629 р., та «Тріодіон» 1648 р. [9, с. 146], проте найбільш відомі зображення пелікана зустрічаються в українському іконописі в XVIII та на початку XIX ст.

Таким чином, розглянувши усю іконографічну схему іконостаса монастиря із Скиту Манявського, що є вершиною українського ренесансного іконостаса XVII ст., із вже помітними впливами раннього бароко, прослідкувавши походження сюжетів ікон, ми можемо краще зрозуміти творчий задум Йова Кондзелевича, який, послуговуючись класичною канонічною схемою іконостаса, зумів створити унікальний іконостасний комплекс, позначений яскравою індивідуальним авторським почерком у трактуванні біблійних сюжетів.

1. *Александрович В.* Іконостас П'ятницької церкви у Львові / Володимир Александрович // Історичні нариси. — Львів, 1996.
2. Апокрифы древних христиан / Апокрифы древних христиан. Исследования, тексты, коментарии. Авторы переводов, исследовательских статей, примечаний и комментариев — док. истор. наук И.С. Свенцицкая (Ч. I), канд. истор. наук М.К. Трофимова (Ч. II). — М. : Мысль, 1989.
3. *Зілінко Р.* Іконостас церкви Св. Івана Богослова в Суховолі (із збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького та приватної колекції о. Ростислава Гладяка) / Роман Зілінко // Науковий каталог. — Львів, 2009.
4. *Лильо-Откович З.* Святі Антоній та Феодосій Печерські в українському образотворчому мистецтві / Зоряна Лильо-Откович // Християнські культи в Україні. Тематичний збірник святопокровського жіночого монастиря Студійського Уставу. Вип. 2.
5. *Лильо-Откович З.* Іконографічні особливості структури іконостасу Воздвиженської церкви Скиту Манявського / Зоряна Лильо-Откович // Іконостас Воздвиженської церкви Скиту Манявського. Каталог виставки відреставрованих ікон / автор-упор. Канарська О. // Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського уставу. — Львів, 2000. — Вип. 5.
6. *Лильо-Откович З.* Структура іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський / Зоряна Лильо-Откович // Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський. Альбом-каталог. Наукове видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. — Львів, 2005.
7. Літопис Руський / пер. з давньорус. Л.Є. Махновця ; відп. ред. О.В. Мишанич. — К. : Дніпро, 1991.
8. *Мицько І.* Про великоскитську обитель / Ігор Мицько // Іконостас Воздвиженської церкви Скиту Манявського. Каталог виставки відреставрованих ікон / автор-упор. Канарська О. // Тематичний збірник Святопокровського жіночого монастиря Студійського уставу. — Львів, 2000. — Вип. 5.
9. *Новицький О.* Символічні образи на ритинах київських стародруків / Олекса Новицький // НТШ.— 1926. — Т. CXLIV—CXLV.
10. Патерик Києво-Печерський / за редакцією, написаною 1462 року по Різдві Христовому печеським ченцем Касяном ; 2-ге вид. — К. : КМ Academia, 2001. Слово 8. Місяця травня в 3 день. Житіє преподобного отця нашого Феодосія, ігумена Печерського монастиря. Написане Нестором, мнихом того ж Печерського монастиря. Про відхід великого Антонія 15.
11. *Овсійчук В.* Майстри українського барокко Жовківський художній осередок / Володимир Антонович Овсійчук. — К. : Наукова думка, 1991.
12. *Откович Т.* Декоративне різьблення іконостаса з церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський (Богородчанський іконостас). Проблема стилю / Тарас Откович // Вісник Львівського університету. Сер.: мистецтвознавство. Вип. 9. — Львів, 2009.
13. *Сидор О.* Єромонах Йов Кондзелевич — «Воздвиження Чесного Хреста» в Богородчанському іконостасі / Олег Сидор // Християнські культи в Україні. Тематичний збірник святопокровського жіночого монастиря Студійського Уставу. Вип. 2.
14. *Сидор О.* Манявсько-Богородчанський іконостас Йова Кондзелевича: маловідомі аспекти іконографії /

Олег Сидор // Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня — 1 листопада 2002 р. — Луцьк, 2002.
15. *Скоп-Друзюк Г.* Іконографічні особливості ікон «Спас Нерукотворний» у творчості Йова Кондзелевича / Галина Скоп-Друзюк // Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставтації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17—18 грудня 1997 р. — Луцьк, 1997.
16. *Скоп Л.* Ікона «Погребенніє Святого Антонія» з іконостасу Скиту Манявського Ієромонаха Йова Кондзелевича / Лев Скоп // Сакральне мистецтво Волині. Матеріали IX Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 31 жовтня — 1 листопада 2002 р. — Луцьк, 2002.
17. *Скоп П.* Дослідження іконографічних сюжетів цокольного ряду іконостаса церкви Воздвиження Чесного Хреста Скиту Манявського / Скоп П.Л. // Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток. Тези та матеріали доповідей V Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 24—27 травня 2005 р. — К., 2005.
18. *Скоп П.* Донаторські, богословські та авторські написи на іконостасі церкви Воздвиження Чесного Хреста із Скиту Манявського / Петро Скоп // Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський. Альбом-каталог. Наукове видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. — Львів, 2005.
19. *Стасенко В.* Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу / Володимир Стасенко. — К., 2003.
20. Ізборник. Фізіолог. Слово и сказание о зверех и птахах. http://litopys.org.ua/oldukr2/oldukr48.htm
21. The Golden Legend or Lives Of The Saints. http://www.aug.edu/augusta/iconography/goldenLegend/assumption.htm

Taras Otkovych

ON ICONOGRAPHIC PROGRAM AND ICONOGRAPHIC ORIGIN OF SUBJECTS IN BOHORODCHANSKY ICONOSTASIS OF 1698–1705 BY HIEROMONK HIOB KONDZELEVYCH AT THE SKYT MANIAVSKY MONASTERY

In the article have been considered some problems in iconography and iconographic origin of subjects in iconostasis by hieromonk Hiob Kondzelevych at the church of Exaltation of Holy Cross, Skyt Maniavsky Monastery. Iconographic contents and plot structures of Skyt Maniavsky monastic iconostasis have been presented and studied with thorough analysis in their features.

Keywords: iconostasis of the Church of Exaltation of the Cross, Skyt Maniavsky, Bohorodchany iconostasis, Hiob Kondzelevych, iconography, apocryphal texts, biblical texts.

Тарас Откович

ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА И ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ СЮЖЕТОВ ИКОНОСТАСА ИЗ МОНАСТЫРЯ СКИТ МАНЯВСКИЙ (БОГОРОДЧАНСКИЙ ИКОНОСТАС) 1698–1705 АВТОРСТВА ИЕРОМОНАХА ИОВА КОНДЗЕЛЕВИЧА

В статье говорится о иконографии и иконографическом происхождении сюжетов из иконостаса церкви Воздвижения Честного Креста в монастыре Скита Манявского авторства иеромонаха Иова Кондзелевича. Рассмотрены иконографическая и сюжетная структура иконостаса из Скита Манявского и проанализированы их особенности.

Ключевые слова: иконостас из церкви Воздвижения Честного Креста из монастыря Скит Манявский, Богородчанский иконостас, Иов Кондзелевич, иконография, апокрифические тексты, библейские тексты.

Анастасія СІМФЕРОВСЬКА

ЛЮДИНА І МИСТЕЦТВО: ОКРЕМІ ПОГЛЯДИ НА ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Автор статті має на меті окреслити проблематику інтерпретацій художньої творчості через призму окремих філософських, історичних та естетичних поглядів. З допомогою формулювання загальних концепцій критики та інтерпретації мистецтва висвітлюється проблематика суб'єктивізму в розумінні і трактуванні художньої творчості у зміні епох і поколінь. Роль, яку відіграє почуття у творчості митця і роль, яку воно повинно відігравати в процесі критичного аналізу твору. Різниця у пізнанні світу через природу і через мистецтво.

Ключові слова: людина, мистецтво, дух, чуттєвість, художник, інтерпретація, пізнання.

Людина і мистецтво. Дві великі загадки, немислимі одне без одного та виявлені одне в одному. Вони наче два джерела, що творять єдину історію: людина як творець, внутрішня потреба людського духу, як вища потреба, що проявляється в прекрасному; і мистецтво як особлива і неповторна історія не лише усього людства, але і кожного окремого художника, справжня, *внутрішня* історія людського пізнання. Споглядаючи та досліджуючи мистецтво, ми вдивляємося у відображення власного внутрішнього, адже ніхто і ніщо не розповість про людину краще та відвертіше, аніж її творчість: живопис, музика, поезія... Завдяки мистецтву людина здатна пізнати себе справжню, адже в художній творчості духовне і чуттєве зливаються воєдино. У творах мистецтва знаходять свої відображення два різних світи: світ зовнішній, який спонукає художника здіймати свій погляд на його далекі зорі, дослухатися до шуму його рік і вітрів; і власний, внутрішній світ художника. У такий спосіб мистецтво постає перед нами тендітним містком між двома безоднями світів, але тільки стоячи на цьому містку можливо побачити справжню красу сплетіння цих двох безконечностей.

Мистецтво народилося разом із людиною, і будучи невід'ємною частиною її природи, воно проявилось в ній раніше за логічний аналіз та інтелектуальне осмислення. Воно народилося з почуття. Та древня і невідома нам людина, котра писала перші мистецькі шедеври на стінах печер, писала свої *почуття*. Звичайно, беззаперечним є той факт, що будь-яка творча, складна дія не може відбуватись поза логічним відбором, свідомим чи підсвідомим, і не мислячи якогось образу, ми не зможемо якісно його відтворити, та все ж на кожному з етапів людської історії почуття було рушійною силою, котра спонукала людину до дієвості, творчості і життя. Мистецтво стало новим баченням світу, *інакшим* баченням. Око, яке Леонардо да Вінчі називав найдосконалішим і найдивовижнішим інструментом, заломило відображення навколишнього світу у людській душі, породивши іще один світ — світ, створений людиною. Та поруч із цим людині виявилось недостатнім трактувати навколишність, і вона піддала цей первинний аналіз аналізу вторинному. Вона почала трактувати власну творчість. Вона почала трактувати трактування. Мабуть, спонука до цього полягала безпосередньо в пізнавальній природі людини, чия свідомість та інтелект не можуть перебувати поза аналізом дійсності. Адже мистецтво — це магічний ключ як до пізнання природи, так і до піз-

нання самої людини. І все ж як, трактуючи трактування, не загрузнути в суб'єктивізмі? Як досягти справжнього, *критичного* мислення? Адже критика не може піддаватись почуттю, вона зобов'язана бути чітким аналізом, що диктується лише об'єктивним. А тому як митець, котрий творить, так і критик, котрий аналізує створене, повинні орієнтуватись на першоджерело, першообраз творива. Критик повинен звіряти результат творчості з метою, поставленою суб'єктом митця в об'єкті його творчості, а не з власними емоціями і вподобаннями. Критика повинна керуватись законами об'єктивного, і навіть почуття художника повинно бути *критичним* почуттям, орієнтованим на першообраз предмету своєї творчості.

Довколишній світ є дивовижним сплетінням *найтонших мір* усіх речей, і завдяки цій мірі світ не потопає в хаосі безконечної розмаїтості, а через своє першоджерело все у ньому поєднане єдиною гармонією [9]. Мистецтво також твориться згідно зі законом найтоншої міри, проте якщо в мистецтві зустрічаються об'єктивне і суб'єктивне, творячи один аналіз, то критика — це діалог двох аналізів, діалог індивідуумів. У критиці зустрічаються дві суб'єктивності, два погляди — погляд *через* творчість та погляд *на* творчість. І гортаючи сторінками історії, ми можемо побачити не лише змінюваність критичних поглядів епох, які могли осміювати і знеславлювати, аби через століття возвеличити та обожествити, але різницю самих інтерпретацій цінностей, призначення і потреби в мистецтві як в найдосконалішому процесі самопізнання.

Аналізувати мистецтво можна двома способами, перший з яких полягає у розгляді особливостей вже існуючих художніх творів. Так споглядання будь-якого витвору мистецтва розпочинається з того, що нам безпосередньо дається в ньому, і лише після цього ми задаємося запитанням, в чому полягає зміст і наповнення певного твору. Для визначення і аналізування художньої форми нам необхідна точка зору, «інобитійна» до цієї художньої форми. Якщо ми, до прикладу, розглядаємо якийсь історичний стиль, то він як абстрагований принцип повинен бути визначеним незалежно від художньої форми. Так, незалежно від твору мистецтва стилю Відродження є необхідним знати, *що* таке Відродження. Для визначення цього поняття ми емпірично скористаємося як власне художніми творами, так і науками, релігією, філософією, побутом, правом та іншими сторонами відповідної епохи. І тільки тоді, чітко знаючи, що таке Відродження, ми зможемо проаналізувати конкретний твір, а наше завдання полягатиме лише у віднайденні прийомів, засобів і форм цього твору, які відносять його саме до цього стилю. Такий метод беззаперечно є одним з фундаментальних у теорії мистецтва, у вивченні його історії в контексті зміни епох, визначенні його безпосередніх зв'язків з філософією, релігією та суспільним мисленням свого часу.

Проте є ще один метод пізнання мистецтва, що суттєво відрізняється від попереднього способом вивчення предмету творчості, який полягає в теоретичному мисленні (роздумуванні), яке, виходячи з самого прекрасного, прагне пізнати його як таке і проникнути в його ідею [6].

Мистецтво так різниться у засобах свого висловлення та зображення — від пастелі і акварелі до фресок і мозаїк, в камені і глині, на велетенських полотнах і в мініатюрах. Увесь спадок світового мистецтва демонструє нам, що око художника ніколи нічого не оминало, і з-під його пильного та чутливого погляду писались картини навколишнього світу: пейзажі, портрети, натюрморти, помпезні сцени історичних битв та світських прийомів поставали поряд з зображенням селян на полях, затишних задніх дворів та багато інших миттєвостей життя, вихоплених у вічності пензлем художника для іншої вічності — вічності у мистецтві.

Ця постійна мінливість предметів людської творчості, постійна зміна фокусу творчої уваги та цікавості є одним із законів мистецтва, як і мінливість його зовнішніх форм. Але ідея, як сутність творчості, є константою, незмінною віссю, котра об'єднує всю розмаїтість мистецьких творів навколо єдиного вищого задуму.

Що є метою мистецтва? Мабуть це запитання неможливо обмежити однозначною відповіддю. Так, російський художник та теоретик Василій Кандинський в одній зі своїх наукових праць писав, що мистецтво служить красі, воно у всьому знаходить цю красу і провокує людину відчувати її, а таким чином і пізнавати [4]. І якщо розглядати загальну історію мистецтва з точки зору зміни ідеалів краси та методів їх втілення, ми можемо спостерігати постійний рух внутрішнього пошуку митця, постійну зміну акцентів та концепцій цього предмету творчості. Та попри невпинну змінюваність феноменальним залишається той факт, що ко-

жен із цих ідеалів по-справжньому поставав перед людством як втілення досконалої краси. Так, жінки Пауля Рубенса та жінки німецьких експресіоністів є втіленнями такої різної, але єдиної і справжньої краси, абсолютно довершеної в своєму вираженні. В цьому виявляється божественна природа мистецтва.

Говорячи про критику як культурне явище також неможливо оминути історичного аспекту розвитку, формування та метаморфоз мистецтва. Адже критика трансформувалась разом із мистецтвом, кожна епоха дарувала людині нові уявлення про красу, а разом із цим — нові погляди на творчість. Щоправда, думка критика не завжди виявлялась здатною наздогнати швидкість творчого поступу, і створений цією духовною невідповідністю і неспіврозмірністю дисонанс виявлявся у безлічі історій творчого вигнання.

Природа, весь навколишній світ, як акт творчості Вищого Розуму, і мистецтво як саме *людська* творчість, по-різному інтерпретувались в різні епохи, нерідко ці інтерпретації були протилежними в своїх оцінках. Так, до прикладу, італійський поет і філософ Франческо Петрарка писав:

«Якщо вдивишся в сяйво небес і землі всі творіння,
Пензель митця вже ніколи тебе не полонить».

В його діалозі Веселощів і Розуму чітко відслідковуються все ті ж погляди: «Все одно дивуюсь картинам!» — кажуть Веселощі. Але відповідь Розуму різка та холодна: «О, дивне безумство людської душі, котра дивується чому завгодно, але не самій собі, тоді як серед всіх витворів не лише мистецтва, але й природи немає нічого більш дивного!» [9].

Якими протилежними ці думки є щодо слів про душу, що споглядає і реалізує себе через мистецтво, як через найпрекраснішу з форм! В цьому діалозі Петрарка зводить вабливу магію мистецтва і захоплення від його споглядання в ранг найглибших хиб людської душі. Більше того, у відповідях Розуму нам не віднайти жодної дотичності душі і творчості, натомість в преклонінні перед мистецтвом людина сприяє своїй сліпоті перед істинною красою цього світу. «Якщо тебе полонить ця омана, ця неправдива тінь істини з її порожньою мішурою, то здійми погляд свій до Того, хто прикрасив людське чоло виразами почуттів, душу — мудрістю, небо — зорями, землю — квітами, — і ти посмієшся над творцями штучної краси».

Так писав Франческо Петрарка у XVI столітті... Кардинально протилежні погляди на природу мистецтва та його роль в людському житті ми зустрічаємо в творах німецького філософа Г.В. Гегеля, який пише про побутуючу точку зору, наче б то природа та її продукти є творінням Божим, створеним його благістю і премудрістю, тоді як продукт мистецтва є *лише* витвором людини, створеним людськими руками та згідно з людським розумінням. Це протиставлення продуктів природи як результату божественної творчості людській діяльності як чомусь кінцевому засновано на непорозумінні, наче Бог *не* діє в людині і через людину, а обмежує коло своєї діяльності лише областю природи [1]. Гегель вважає цей погляд хибним і наполягає на тому, що його необхідно відкинути, якщо ми бажаємо істинного розуміння мистецтва. Більше того, він вказує, що ми повинні протиставити цій помилковій думці думку протилежну, згідно з якою Бог більше проявляється у тому, що творить дух, аніж у продуктах і витворах природи. Адже божественне начало не лише присутнє в людині, але і діє в ній у іншій, більш відповідній сутності Бога формі, аніж в природі. Бог є дух, і середовище, через яке проходить божественне, лише в людині носить форму свідомого, діяльно породжуваного себе духа. В художній творчості Бог є так само діяльним, як і в явищах природи, але у творах мистецтва божественне, будучи породженим духом, набуло для свого існування відповідної до його природи форму виявлення, якою не є його існування в безсвідомій чуттєвості природи [1].

Згадані погляди Петрарки на людину, душу і творчість перегукуються з словами Ісократа про те, що люди плачуть над вигадками поетів, тоді як на справжні страждання дивляться спокійно і байдуже. Проте це не зовсім так. Аморальним і дивним здається те, що художник, бачачи страждання людей, не стільки страждає, скільки спостерігає, щоб потім відтворити їх. До прикладу, російський письменник та мислитель Лев Толстой не вважав це аморальністю, оскільки страждання однієї людини не можна було б порівняти з тим духовним впливом, який спричинить художній твір. Хоча, варто зауважити, що тут письменник наголошував на обов'язковій благості цього впливу. Стосовно ж оцінки вартості мистецтва, Толстой вважав її залежною від розуміння людьми сенсу життя та їхнього бачення благості і зла [7].

Десятки століть людської історії сформували велику кількість теоретичних принципів, які лягли в основу сучасних знань та розуміння естетики. Не можна

не брати до уваги того факту, що людина на всіх етапах свого існування була суспільною істотою, яка формувала свої погляди на світ у співвідношенні до своїх безпосередніх знань про цей світ, і якщо геній художника міг вознестися над часом у сферу вищого, то публіці залишались формальності і канони епохи. Канони, які в калейдоскопі історії змінювали, а подекуди і заперечували одне одного. До прикладу, естетику Ренесансу, одним із теоретичних принципів якої було розуміння реалізму як методу творчості, можна протиставити творчим пошукам абстрактних експресіоністів, які категорично заперечували потребу у формі і конкретності зображення навколишньої дійсності, позбавляючи смислове наповнення матеріальності. Хоча як художники Ренесансу, так і засновники абстракціонізму, одним з яких був згаданий нами В. Кандинський, сприймали мистецтво і красу як єдине поняття. Цікаво описував різницю між древніми та сучасними інтерпретаціями російський критик та теоретик XVI ст. В.А. Жуковський у своїй праці «Естетика та критика». Згідно з його поглядами людина нова зображає все по відношенню до себе, тоді як древній залишається невидимим. Людина нова більше захоплюється собою, залишаючись невдоволеною навколишньою дійсністю. Древній знаходить геній і предмет в навколишньому, він займається зображанням чуттєвої природи, не шукає і не чекає нічого іншого, привабливого для свого предмета, окрім того, що є у ньому. Людина ж нова сприймає духовне і домішує до предмета своє почуття [3]. Безсумнівно, доказом цьому є саме мистецтво, чиїх древніх авторів ми впізнаємо лише за їх неперевершеними творами, і прізвища яких залишаються на полотнах лише з плином століть... Та чи можна дати однозначно негативну оцінку цій новій інтерпретації, в якій людина нова екстраполює своє почуття на предмет творчості? Адже ми повинні взяти до уваги мету, яку ставив перед собою художник того чи іншого часу. Смислові завдання творчості відрізнялись, кожне наступне покоління досліджувало дійсність у новому історичному, зовнішньому та внутрішньому зрізі. Так майстри Проторенесансу, зокрема, вивчали перспективу. Вони скрупульозно писали навколишній світ, тому що він ще не був написаний пензлем художника, він ще не був вивчений його точним оком. Своїм тотальним зануренням в форму предмета, в кожну з його матеріальних характеристик, таких як силует, текстура, колір, світлотінь, співвідношення величин, художник прагнув пізнати його внутрішню будову, його значення і природну важливість. В теорії мистецтва побутує твердження, що шлях до розкриття душі предмета художньої творчості пролягає через глибоке пізнання його зовнішнього вигляду. І з цією думкою важко не погодитись, проте були митці, котрі своєю творчістю ілюстрували зовсім інший шлях у мистецтві. Так, з кінця XIX ст. зовнішня відповідність почала втрачати свою важливість, поступаючись місцем внутрішньому наповненню. Адже образ — це не зовнішність предмета, а його *внутрішня форма*. Так, феноменально не змінюючи мети розкрити душу предмета творчості, ми змогли прочитати попередню формулу навпаки і здійснити це внутрішнє розкриття не через зовнішнє, а через занурення в душу оригіналу пізнати істинні риси його зовнішнього вигляду.

Інтерпретації щоразу так різняться, від епохи до епохи вони не втрачають своєї категоричності, та в цих оцінках відповідності і невідповідності і мистецтво, і його інтерпретації повинні провокувати одне одного до пошуку. Пошуку нової краси, нових канонів, нових оцінок. Бо ж відомо, що стан спокою для художника — це творче мовчання. Творчість не буває спокійною, навіть коли з-під пензля народжується спляча Венера. Стан спокою та акт творчості можна метафорично назвати хвилинами, коли блаженство є найбільшою мукою, а найбільша мука — найвищим блаженством.

Народження будь-якого твору мистецтва починається з почуття, яке оволодіває художником. Він переносить цей внутрішній порив на полотно чи папір, проте якби почуття, яке заволоділо художником, не було ним усвідомлено відчуте і осмислене — це не було б витвором мистецтва. Адже картина — це не просто шар кольорових мазків, а партитура — не просто набір і повторення нот, але кожна нота і кожен мазок володіє своєю важливістю, він жодною мірою не може бути випадковим, оскільки він частина цілого, що творить гармонію. Художня форма є творчо створеною формою, і в ній застигає дух автора з його високими і низькими поривами і весь дух епохи з його більш дрібними і більш вагомими рисами. Кожний штрих в художньому творі говорить про те чи інакше творче напруження автора, говорить про творчість, пошуки, зусилля народити і створити. Сутність творчості — в максимальній напрузі волі ав-

тора, у повній спрямованості уваги на художній об'єкт і зосередженості зусиль на одній творчій і художній меті. Художня форма не є просто результатом проявлення чогось, поза автором, — це такий тип самопородженості, який у той же час являє лише себе, і художник — відповідач за найменший штрих, допущений ним в художньому творі [6].

Ця відповідальність повинна бути критерієм відбору предметів творчості кожного митця. Він не має права забувати, що його твори не лише відображають, але і програмують навколишню дійсність. Адже внутрішнє покликання таланту — це служіння добру.

Говорячи про інтерпретацію як форму освоєння художньої творчості неможливо не заторкнути тему безпосередньо художньої форми. Якщо особиста потенція Творця, котра створює образ будь-якої конкретної речі, — це таємниця творчості, непідвладна розкриттю; то людина здатна доторкнутись до неї через мистецтво... Лосєв називає художню форму абсолютно неподільною індивідуальністю, а стиль — останньою реальністю художнього виразу. Водночас він твердить, що в момент, коли художник творить щось одне — в його творі виявляються дві сфери буття одразу, адже його твориво дещо є тотожністю двох сфер буття, образу та першообразу одночасно. Художнє переживання необхідним чином завжди є порівнянням, і порівнянням із якоюсь, наче вже визначною, мірою. Адже художня форма сама в собі несе вказівку на свій першообраз. Вона не просто факт, зміст чи ще щось однорідне. Вона завжди роздвоюється. Вона — завжди самооцінка, завжди вимагає, постулює свій першообраз і необхідним чином орієнтує себе на ньому [6]. В застосуванні ж до реально-людської творчості це є перехід сутності вже не просто в іншу, але саме в людську свідомість, тобто це є розуміння. Так людина пізнає навколишній світ і себе в ньому, чуттєве в людині озивається чуттєвим в її картинах і музиці, і також почуттям відповідає на почуття; та окрім цієї сфери сприйняття, окрім фарб, що застигли на полотні чи звуків, що долинають з-під смичка, людський дух вловлює щось інакше, щось більш тонке і значно більш живе — він вловлює своє власне відображення, він впізнає свої високі і чисті риси в кожному творі мистецтва.

Правильно знайдений художником засіб вираження стає матеріальною формою його душевної вібрації, і якщо ця форма дійсна, то це викличе у глядача майже ідентичні відчуття. Таким чином, почуття постає перед нами як місток від нематеріального до матеріального (художник, котрий втілює це почуття у творі мистецтва) і від матеріального до нематеріального (глядач, якому в процесі споглядання матеріального твору передається почуття). У цей спосіб мистецтво проявляється як засіб чуттєвого діалогу між митцем та глядачем і навпаки. Бо ж митець — це теж глядач, найуважніший глядач природи.

В будь-якому випадку, закарбоване на картинах мистецтво часто несподівано відкриває перед людиною красу в тих речах, в котрих вона досі ніколи її не помічала. Погляньте, до прикладу, на пару потяга, що від'їжджає, на картині Клода Моне «Вокзал Сен-Лазар», погляньте, як легко клуби цієї пари здіймаються догори, ген до скляного даху вокзалу... Погляньте, і ви раптом згадаєте, який прекрасний цей кучерявий дим... А, можливо, ви вперше побачите його таким прекрасним саме на полотні художника, і навіть засумніваєтесь, чи такий же він прекрасний насправді, а чи цими якостями його наділив митець... Адже інколи справжня краса невидима для звичайного ока, і тільки мистецтво змушує нас поглянути на знайомі речі по-новому.

Проблематика прекрасного є основою мистецтва, основою його філософії. Естетика як наука про почуття і предметом якої є прекрасне, безумовно, слугує опорою в розкритті конкретної проблематики. Але прекрасне в мистецтві як філософія художньої творчості є набагато складнішим і суперечливішим поняттям, якому окремі філософи присвячували багатотомні праці. Тагор називав прекрасне довершеним виразом Добра, а Добро — довершеним виразом Прекрасного. Гюстав Флобер ототожнював прекрасне з моральним, а Михаїл Пришвін писав, що навряд чи краса може бути в правді, проте якщо правда віднайде себе у красі — вона з'явить на світ велике мистецтво [7].

Прекрасне часто розглядалось лише як випадкове почуття, як суб'єктивне «подобається». Вже наші зовнішні споглядання, спостереження і сприйняття часто бувають оманливими та помилковими, тоді як ще більшою мірою такими є внутрішні уявлення, навіть якщо вони і наділені неймовірною життєвістю і викликають у нас пристрасть з нездоланною силою. Тут можна навести такий цікавий приклад: пекло, описане в поемі Данте, називають більш прекрасним, аніж

описаний там рай, оскільки митець в одному випадку виявив більше мистецтва, ніж в іншому, хоча в дійсності прекрасним є рай, а пекло — жахливе.

Так міру геніальності творчості характеризували мірою наближення до відповідного об'єкта природи. Та якою є різниця між поняттями прекрасного в природі і прекрасного в мистецтві? І що саме так неперевершено вдалося втілити великому поету: природу чи власне почуття? Адже справді, голе наслідування у високому мистецтві завжди безплідне. Кожне запозичення повинне переродитись, для того щоб стати поезією. Так, мистецтва без природи немає. Але художній твір не є її продуктом, він створений людською діяльністю. Жуковський апелює до природи, стверджуючи, що людина не спроможна дати своєму ближньому нічого, окрім себе самої [3]. Безсумнівно, творчість є продуктом суб'єктивного. «Моне — це лише око... — скаже його колега Поль Сезанн, — Але, Боже милосердний, що це за око!». Так, творчість є суб'єктивною. Але вона створена людиною *для* людини, вона звертається до його зовнішніх почуттів і тією чи іншою мірою є запозиченням зі сфери чуттєвого. Тут і виявляються риси прекрасного саме у відношенні до мистецтва, і це риси *естетично* прекрасного. Так само можна аналізувати різницю в інтерпретаціях поняття досконалості з точки зору досконалості в природі і досконалості в творі мистецтва. Риторичні запитання у цих роздумах є найбільш цікавими для дискусій. Згідно з якими критеріями твір мистецтва можна охарактеризувати як досконалий? Мікеланджело казав: «Я відсікаю все зайве». Той твір, в якому кожен штрих чи мазок буде на своєму місці найнеобхіднішим, в якому кожна деталь, без якої цілісність буде втраченою, перебуватиме у своїй пропорційності до цієї цілісності, той твір, в якому поєднаються мета і її найповніше відображення буде досконалим витвором мистецтва. Адже форма є матеріальним вираженням абстрактного змісту. Кандинський вважав правильною лише ту форму, котра висловлює та матеріалізує відповідне смислове наповнення, і називав прекрасним той твір, зовнішня форма якого є найбільш відповідною внутрішньому змісту [4].

Безумовно, коли ми інтерпретуємо художній твір, разом із нашим тлумаченням до його первинної форми додаються нашарування епохи, в якій ми живемо і через призму якої ми мислимо, її ідеали та ідейні завдання, а поряд із власним інтелектуальним та духовним розвитком — її технічний та науковий прогрес. Цей історичний аспект у формуванні конкретних інтерпретацій заперечити неможливо, оскільки людина є суспільною істотою. Та цей вплив епохи закарбовується і в самій творчості, а точніше, її зовнішніх проявах. Тому що, як незмінність, так і мінливість мистецтва є його законом. Мінливі його зовнішні форми. Незмінний його внутрішній зміст. А загальна і абсолютна потреба, з якої народжується мистецтво, полягає у тому, що людина є мислячою свідомістю, вона творить з самої себе і для себе те, чим вона є і що є взагалі. В цьому аспекті кожна картина є особистісним здійсненням [6], характеризуючи мистецтво як чи не найбільший феномен людської істоти.

«Запитують, чи потрібно кохати? — пише у своїх трактатах Блез Паскаль. — Про це не варто запитувати, це потрібно відчувати» [8]. Свідченням чого є виникнення нових інтерпретацій? Людство досягло нового етапу у розумінні творчості? В сутності це лише нові відповіді на нові запитання, або ж на ті запитання, що колись залишились без відповідей. І кожна епоха відповідає на них по новому. Так, ми можемо здивуватися, побачивши, скільки всього написано про окремі твори мистецтв. Проте кожна з інтерпретацій лише відкриває перед нами всю безмежність мікрокосму, який постає перед нами в камені чи на полотні. Ми не повинні забувати, що глядач, як і митець, інтерпретує навколишній світ згідно з власним знанням про нього. Так, до прикладу, російський поет Микола Гумільов в одній із своїх, присвячених поезії, статей виступає на захист читача, спонукаючи нас поглянути на мистецтво з протилежної від самого митця точки зору. Цей читач зовсім не заслуговує на те презирство, з яким до нього ставляться поети. Адже саме завдяки йому, читачу, друкуються книги, створюються репутації, це він подарував нам змогу читати Гомера, Данте, Шекспіра. Окрім того, жоден поет (як і митець взагалі. — *А. С.*) не повинен забувати, що по відношенню до інших поетів він теж лише читач. Висуваючи цю важливу тезу у формуванні погляду на критику і ставлення до неї, Гумільов зауважує, що ми часто стаємо подібними до людини, котра вивчає іноземну мову за підручниками. Ми можемо розмовляти, але не розуміємо, коли розмовляють з нами [2]. І справді, не маючи здатності осягнути мистецької величі, ми замість того, аби визнати свою духовну

чи інтелектуальну неготовність, беремося активно її обговорювати, все те, що є незрозумілим ми називаємо недоліками і своїм помилковим сприйняттям породжуємо неправильні інтерпретації і залишаємо ймовірно талановитий твір поза своєю увагою. Гумільов пише, що тоді, як поезія розвивається, її стилі змінюються, читач залишається попереднім, і ніхто не намагається ліхтарем пізнання освітити темні закутки його читацької душі [2]. Але творці мистецтва і їхні критики не живуть у різних вимірах. Їх оточує єдине середовище, вони є вихідцями з одного соціокультурного простору. Різниця лише в тому, що у своєму пізнанні зовнішнього і внутрішнього вони знаходяться з різною швидкістю, і те, що перед митцем відкривається в природі, глядач може відкрити для себе лише через споглядання мистецького твору. Таємниця, котру геній пізнає сьогодні, може стати зрозумілою глядачеві через десятки поколінь, або ж не відкритись взагалі. Так людство вже п'ять століть схиляє голови перед Моною Лізою, не зумівши розвінчати таємницю її божественної посмішки.

Кожна епоха по-новому розуміє та оцінює художній спадок, залишений майстрами минулого. Високе мистецтво творять окремі особистості, і не завжди публіка виявляється здатною осягнути творчість генія, не готова одразу розгледіти справжню цінність його творінь. Іноді для цього потрібні роки, а іноді — століття... Так, креслення літаючих апаратів Леонардо да Вінчі, розроблені ним в XV ст. — на поч. XVI ст., ще на декілька століть залишились дивною фантазією, перед тим як 1903 р. в небо злетів перший літальний апарат. Так, наукові відкриття чи витвори мистецтва очікують своєї години, коли душа художника випереджає ту епоху, в якій він знаходиться, проте нерідко для самого автора геніальність обертається особистою трагедією. Згадайте знаменитий «Натюрморт з яблуками та апельсинами» Поля Сезанна. Акуратно розкладені в вазі і необережно розкидані в складках м'якої білої тканини на дерев'яному столі, ці яблука, здається, по-справжньому пахнуть! Це *особливі* яблука... Здається, світло наповнює їх зсередини, але воно не застигло на пензлі майстра, а ніжно виграє на кожній складці драперій... Чи здатен хтось іще написати *такі* яблука? В далекому 1861 році, залишаючи рідне місто та від'їжджаючи на навчання в Париж, Поль Сезанн впевнено заявляв: «Я підкорю Париж одним своїм яблуком!» Але його картини не прийняла ані публіка, ані критика, а задовільні відгуки на його роботи з'явилися лише багато років по тому... Не прийнятий своєю епохою, він був глибоко одиноким у своїй творчості. А тепер, понад століття по тому, його яблуками захоплюється увесь світ...

Скільки легендарних прізвищ, скільки неперевершених творів світового мистецтва демонструють нам всю велич людського генія. Та в доповнення картини взаємостосунків критики і мистецтва варто сказати, що критика, попри всю свою суперечливість (зрештою, не меншою, ніж мистецтво) є надзвичайно важливим атрибутом формування естетичних смаків людства, епох і суспільств; критичний погляд на мистецтво є необхідністю і для самого митця, він спонукає його до вдосконалення своєї творчості та подолання нових творчих вершин. Справжня критика — це не менш високе мистецтво, і для того, аби прочитати душу шедевра, потрібно бути не менш талановитим за автора, який його написав. Такий неперевершений приклад критики можна віднайти в новелі Оноре де Бальзака «Невідомий шедевр». Вона розпочинається сценою, де юний Ніколо Пуссен стає свідком діалогу одного шанованого художника з його учителем, котрий критикує картину свого учня. «Всім вам, художникам, — говорить вчитель, — лише б правильно і згідно законів анатомії написати фігуру. Ви розмальовуєте лінійний рисунок фарбою тілесного кольору, заздалегідь приготованою на палітрі (...) і тільки тому що час від часу дивитесь на оголену жінку, котра стоїть перед вами, ви вважаєте, що відтворюєте природу і уявляєте, наче б то ви художник і вам вдалося викрасти у Бога таємницю...». Якою вдалою характеристикою ці слова можуть слугувати для характеризування творчості багатьох художників... Щоправда, з плином часу такі твори забуваються, як і їхні автори, вони відходять у небуття, непідкупний відбір плинного і вічно прекрасного здійснює сама історія. Проте ці слова героя Бальзака є не лише словами гострої критики, вони розкривають формулу духовної концепції мистецтва. Адже завдання мистецтва не в тому, щоб копіювати природу, а в тому, щоб її виражати. Художник не жалюгідний копіїст, але поет! А для того, щоб бути великим поетом, недостатньо досконалого знання синтаксису та відсутності помилок. Художник повинен вхопити душу, зміст, передати характерні риси кожної речі [5]. «Написати душу» — це головне завдання митця, і недо-

сконалість його творчості виявляється тоді, коли він схоплює лиш зовнішність життя. Такий твір буде порожнім зсередини, в ньому не буде живого подиху. І, як казав вчитель бальзаківської новели про написану на полотні жінку, «мені здається, що коли я прикладу руку до її округлих грудей, то відчую, що вони холодні, наче мармур» [5].

Критика є основою теорії мистецтва, вона у своїй сутності покликана бути його аналітичним скелетом. І так як скелет без живого організму є мертвим кістяком теорії, так і тіло мистецтва без цього скелета втратило б стрункість своєї будови, перетворюючись на аморфну масу.

Безперечно, велика кількість відкриттів минулого були сприйнятими суспільством не відразу, спершу піддаючись жорсткій критиці чи навіть відвертому несприйняттю. Але приходив час для нових інтерпретацій, і людство спрямовувало якісно новий погляд на відкинуте колись. Суспільство не завжди замислюється, що за занововідкритим генієм дуже часто ховається історія ще однієї одинокості. Таку плату віддає художник за можливість доторкнутись до божественної таїни творення, він формуванням власного духу через творчість стає дотичним до вічності. Хтось з великих колись сказав: «Слухаючи спів пташок, ми не задумуємося і не намагаємося дізнатися, про що вони співають. То ж, можливо, інколи дивлячись на твір мистецтва, нам не варто намагатись пояснити його, а лише сприйняти, як живе відчуття?». Адже те, що ми говоримо про твір мистецтва, є висловленням того почуття, яке пробуджує в нас цей твір, і це вже наші *особисті* почуття. Кожен глядач буде переживати це почуття по-своєму, подібно до того, як в сумній мелодії кожен впізнає саме *свою* печаль. У кожної скрипки своє звучання, у кожної епохи свої ідеали. Часто ці ідеали були оманливими, вони здобували владу і приносили занепад, але навіть у ті часи мистецтво продовжувало свій єдиний і складний шлях до істини. Так крізь тиранію древнього Рима до нас долинає тиха молитва перших християн, так в тіні середньовіччя відроджується віра в ідеал людини, так культ будь-якої епохи відходить у забуття, повертаючи людство до його вищого призначення.

1. *Гегель Г.В.* Лекции по эстетике / Г. Гегель. — Т. 1. — СПб. : Наука, 2001. — 622 с.
2. *Гумилев Н.* Избранное / Н. Гумилев. — М. : Просвещение, 1990. — 383 с.
3. *Жуковский В.А.* Эстетика и критика / В. Жуковский. — М. : Искусство, 1985. — 431 с.
4. *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства / В. Кандинский. — Т. 1. — М. : Гилея, 2001.
5. *Ковалева И.С.* Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века / И. Ковалева. — Л. : Издательство Ленингр. университета, 1985. — 496 с.
6. *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение / А. Лосев. — М. : Мысль, 1995.
7. *Назаров В.* Разум сердца. Мир нравственности в высказываниях и афоризмах / В. Назаров, Г. Сидоров. — М. : Издательство политической литературы, 1989. — 605 с.
8. *Паскаль Б.* Трактаты. Полемические сочинения. Письма / Б. Паскаль. — К. : Port Royal, 1997.
9. *Шестаков В.П.* Эстетика Ренессанса / В. Шестаков. — Т. 1. — М. : Искусство, 1981. — 495 с.

Anastasiya Simferovska

ON HUMAN AND ART: SOME PARTICULAR LOOKS UPON A PROBLEMS OF INTERPRETATION

The author of this article has intended to present an outline of main problems in interpretation of creative works considered through the prism of partticular philosophical, historical and aesthetical approaches. Owing to definition and application of main art-critical and interpretative conceptions there has been disclosed a problem field of subjectivism in understanding and treating of artistic creativeness along process of changes the epochs and generations. The role of emotiveness in artist's creativity and the role re-acted by it critical analysis of artifact and what is its part in the critical analysis of works of art. Differences in apprehension of the reality by means of nature and by art.

Keywords: humane, art, feeling, spirit, artist, interpretation, cognition.

Анастасия Симферовская

ЧЕЛОВЕК И ИСКУССТВО: ОТДЕЛЬНЫЕ ВЗГЛЯДЫ НА ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Автор статьи намерен очертить некоторые проблемы интерпретации художественного творчества через призму отдельных философских, исторических и эстетических взглядов. С помощью формулирования общих концепций критики и интерпретации искусства раскрывается проблематика субъективизма в понимании и трактовке художественного творчества в процессе изменения эпох и поколений. Роль чувства в творчестве художника, и роль, которую оно приобретает в критическом анализе произведения. Различия в познании мира через природу и через искусство.

Ключевые слова: человек, искусство, дух, чувственность, художник, интерпретация, познание.

Наталія ІВАНИШИН

ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ГРАФІКИ У ЛЬВОВІ: ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ ВИДОВОЇ СИСТЕМИ

У статті розглядається питання становлення та розвитку графічного мистецтва у Львові. Найбільш ранні з відомих науці рукописні пам'ятки з теренів Галицько-Волинського князівства розглядаються у контексті давньоруського мистецтва, яке зазнавало прямих впливів християнської культури Візантії. Відстежуються основні етапи історичної динаміки розвитку графіки у Львові до поч. XIX ст., коли під дією різних культурно-цивілізаційних чинників система графіки як виду образотворчого мистецтва зазнає значних перемін і збагачується новими спеціалізаціями. На широкій фактологічній базі розкривається локальна специфіка поняття традиції в багатовіковій історії львівської графіки.

Ключові слова: образотворче мистецтво, графіка, жанри графіки, історична динаміка розвитку мистецтва, традиція, рукописні пам'ятки, графічні елементи, заставки.

На різних етапах розвитку образотворчого мистецтва у Львові графіка займала вагоме місце. Це підтверджено численними пам'ятками книжкової графіки XVI—XVIII ст., а також творами різних жанрів графіки XIX—XX ст. За цілим рядом формально-естетичних особливостей львівська графіка різних історичних періодів була співмірною з відповідними мистецькими явищами світової художньої культури. Значення графіки в системі образотворчого мистецтва Львова обумовлене особливостями історичного розвитку міста, його активними контактами з іншими європейськими культурними центрами. Враховуючи ту обставину, що історична тяглість культурного досвіду завжди відіграє важливу роль у формуванні мистецьких осередків і шкіл, необхідно здійснити стислий ретроспективний огляд найбільш значимих культурно-мистецьких подій, які визначали львівську специфіку зазначеного явища.

Землі Галицько-Волинського князівства з його великими населеними пунктами, одним з яких був Львів, знаходилися на перехресті торгових шляхів між Заходом і Сходом, завдяки цьому активно підтримувалися торговельні і культурні зв'язки з іншими руськими князівствами та сусідніми країнами [1, с. 29]. В XII—XIII ст. міста Галицько-Волинського князівства стають важливим осередком книгописання Південно-Західної Русі. Поява рукописної книги дала плідний ґрунт для розвитку книжкової графіки. Галицько-волинські рукописні пам'ятки виділяють в окрему групу, яка представляє виразну художню школу. Знаковими пам'ятками, що репрезентують це явище і відносяться до XII ст., є «Крилоське Євангеліє» 1144 р., «Добрилове Євангеліє» 1164 р., «Христопольський Апостол» XII ст. Всі зазначені пам'ятки щедро оздоблені давньоруським рукописним орнаментом (рослинні, геометричні, плетінчасті, тератологічні заставки), мініатюрами, заголовними літерами [6, с. 1]. Варто наголосити, що саме в галицьких рукописах вперше в книжковому мистецтві Русі-України з'явилися тератологічні заставки, що виникли на ґрунті місцевих художніх традицій XII ст. [1, с. 31, 33, 35]. Найдавнішим ілюстрованим рукописом галицько-волинської традиції, що зберігся до нашого часу, є Добрилове Євангеліє (1164 р.), у якому містяться чотири мініатюри євангелістів на тлі інтер'єру книгописної майстерні. У рисунках Добрилового Євангелія однакова схема компози-

цій. Постаті євангелістів вміщені в квадрати з орнаментованих рам у вигляді колон, що завершуються великими куполами. Саме таке вирішення мініатюр дослідник Г. Логвин пов'язує з традиціями народного мистецтва: «Мініатюрам Добрилового Євангелія фольклорного забарвлення надають опухлі з шоломоподібним закінченням бані та райські пташки з метілкою на чільці» [4, с. 25]. Інший дослідник В. Богусевич вважав, що цінність цих мініатюр полягає в тому, що «в них є в зародку всі основні риси, які стануть типовими для пізніших українських галицьких мініатюр», а саме «поєднання декоративних та суто графічних елементів у способі зображення» [3, т. 1, с. 357].

Важливим джерелом з історії Галицько-Волинського князівства XIII ст., а зокрема відомостей про стан і розвиток книжкового мистецтва цього періоду, став Галицько-Волинський літопис. Літопис поділяється на дві частини: Галицький літопис (1201—1261), складений у Галичині, в основу якого покладено літописання часів князя Данила Романовича Галицького, і Волинський літопис (1262—1291), складений на Волині, який відображав історичні волинські землі за князювання Василька Романовича та його сина Володимира.

Дослідники вважають, що в домонгольський період книгописання розвивалося досить інтенсивно. Проте, оскільки чимало осередків книжності було знищено, книжок першої половини XIII ст. дійшло до нашого часу набагато менше, ніж кодексів з наступних десятиріч. Порівняно краще збереглися книжкові пам'ятки Галицько-Волинського князівства другої половини XIII — першої половини XIV ст. [5, с. 88]. Одним з кращих зразків графічного оформлення книжок на галицьких землях цього періоду є Галицьке Євангеліє XIV ст. Кодекс невеликий за розміром, оздоблений плетінчастими заставками, ініціалами, а також чотирма мініатюрами. В побудові композиції мініатюр зберігається традиційна схема: фігури євангелістів, включені в орнаментовані архітектурні обрамлення. Варто відзначити перші спроби у передачі індивідуального психологічного портрета кожного персонажа. Відбуваються певні зміни і в колористичному вирішенні ілюстрацій: традиційне золоте тло мініатюр замінюється на блакитне, що додає відчуття простору [3, т. 2, с. 325]. Галицьке Євангеліє є показовим прикладом характерної для того часу тенденції збагачення образної мови української книжкової графіки.

В XIV ст. книги ще писалися на пергаменті. З другої пол. XV ст. пергамент поступово заміняється значно дешевшим матеріалом — папером, який суттєво позначається на художньому вигляді книги. Якщо на пергамент товстим шаром наносили, в основному, гуашеві фарби, які на поверхні залишали полиск і рельєфність, через нездатність матеріалу їх вбирати, то з появою паперу, з'явилася можливість використовувати інші види водяних фарб (темпера, акварель), оскільки папір їх легко поглинає. Завдяки цьому кольори стають прозорими та свіжими [1, с. 52].

До XVI ст. українські рукописи виготовлялися на привозному папері. Перша згадка про папірню в Україні відноситься до 1522 р., вона була заснована в м. Янові поблизу Львова [1, с. 6]. Книги і надалі оздоблюються орнаментом, особливо, плетінчастим, який в XV ст. досягає свого найвищого розвитку, його форми ускладнюються і навіть з'являється новий вид цього орнаменту — циркулярний або концентричний орнамент. Контурні кільця, які вітіювато переплітаються між собою, утворюють різноманітні геометричні форми — ромби, квадрати, хрести тощо. Часто плетінка поєднується з рослинним орнаментом. У заголовках тексту використовується декоративна в'язь [6, с. 8].

Одним з прикладів застосування концентричного плетінчастого орнаменту є львівське «Євангеліє» 1477 р., створене дяком Волошином. Автор сумлінно підійшов до оздоблення сторінок рукопису, так наприклад, три заставки книги мають вигляд кіл, з'єднаних між собою в кільчастий ланцюг, та орнаментованих дрібними рослинними мотивами — стилізованими рослинними паростками. Розфарбування заставок виконане яскравими соковитими кольорами: золотисто-жовтими, бронзовими, синіми. Фарби оживлені дрібними кольоровими крапками, що надає композиціям більшої декоративності [1, с. 57].

Майже всі пам'ятки книжкової мініатюри Галичини XVI ст., які збереглися до нашого часу у великій кількості, виконані в схожій художній манері — за давньою традицією постаті євангелістів розміщені на тлі архітектурного стафажу, фігури

та драпіровки одягу зберігають площинний характер. Проте, в цей час намічаються тенденції до об'ємного моделювання фігур, про що свідчить реалістичне вирішення облич євангелістів. Варто зазначити, що виконавцями мініатюр часто були каліграфи-переписувачі книг, які не мали художньої освіти, тобто не були професійними художниками, зате цей «недолік» позитивно позначився на розвитку книжкової ілюстрації, а саме, на їхній манері виконання — таким мініатюрам притаманне сміливе, нетрадиційне вирішення композицій, що стало проявом індивідуально-творчого бачення кожного автора. Виявляючи свої власні життєві спостереження, виконавці таких мініатюр відступали від канонічного образу — надавали євангелістам риси українського національного типажу, сміливо сполучали кольори.

Вплив народного мистецтва на оформлення книг стає чимдалі більшим. В оздобленні рукописів використовуються елементи орнаментики, які запозичуються «з народного ткацтва, різьби на дереві та настінних розписів» [3, т. 2, с. 332]. Народні мотиви дуже вдало поєдналися з ренесансними елементами, які з'являються в українській книзі XVI ст., що свідчить про тісний зв'язок з західноєвропейським мистецтвом. Разом з цим, в окремих виданнях можна знайти мініатюри на фольклорні сюжети.

Друга половина XVI ст. — період значних здобутків в культурі та мистецтві України. До таких досягнень сміливо можна віднести появу друкованої книги та, нерозривно пов'язаної з нею, українську ксилографію. Стародрукована книга увібрала в себе усе найкраще з доробку рукописної книги. Саме елементи оформлення стародруків — шрифти, титульні прикраси, декоративні оздоблення, композиція сторінок, а головне книжкові гравюри — зробили книгу справжнім твором мистецтва.

Виникнення книгодрукування а, отже, і появи в Україні граверного мистецтва пов'язують з прибуттям до Львова друкаря, художника і гравера Івана Федорова, заснування ним у 1572—1573 рр. друкарні та видання 1574 р. «Апостола»[1]. У працях українських дослідників цей факт нерідко піддається сумнівам, оскільки є підстави стверджувати про появу львівської естампної гравюри ще перед книгодрукуванням. Основним аргументом на користь такого твердження є «високий мистецький і технічний рівень виконання дереворізів ранніх українських видань» [7, с. 20], що вказує на певний досвід майстрів у граверному мистецтві. Більше того, вчені припускають існування окремих центрів граверства, які активно діяли ще до появи друкарень [7, с. 20—21].

Саме «Апостол» Федорова (справжня назва — «Діяння і послання апостольські») та, згодом, «Буквар», стали першими артефактами українського книгодрукування. «Апостол», виданий у Львові, є, по-суті, перевиданням московського «Апостола», але більш доповнене за обсягом та за художнім рішенням. Декоративне оформлення книги складається з численних заставок, ініціалів, кінцівок; сюди також увійшли три гравюри: герб Ходкевича, зображення апостола Луки в архітектурній рамці та друкарська марка, що включала герб Львова і особистий герб першодрукаря. Фігурні гравюри та інші елементи оздоблення виконані в єдиному художньому стилі, тісно взаємопов'язані між собою, що надає книзі вигляд завершеності та цілісності.

Після цих успіхів книговидавничої справи у Львові художньо-естетичний рівень графіки як невід'ємної складової цілісності книжкового організму зростає. Цьому сприяло те, що художній оздобі видань надалі приділялося дедалі більше уваги, а паралельно до цього вдосконалювалися і самі техніко-виражальні можливості дереворіту. Особливої інтенсивності збагачення естетичної природи мистецтво книги набуває у XVII ст., коли компонування ілюстраційних аркушів виростає до рівня автономного жанру. Відтоді гравери більше працюють над алегоричною мовою творів, розробляючи різні способи умовно-графічної (на противагу малюнкам у рукописних книгах) передачі символічного змісту відповідних книг. Деякі спіль-

[1] З архівних документів відомо, що ще у середині XV ст. у Львові працювала друкарня львівського міщанина Степана Дропана, який згодом подарував її Свято-Онуфріївському монастирю. Книжок, виданих друкарнею Степана Дропана, не збереглося. Саме до монастиря св. Онуфрія через 112 років, у 1572 р., приїде Іван Федоров, щоб не започатковувати, а продовжити іти «стопами Богоізбраного мужа» та «друкарство занедбане обновити». Ці слова з післямови до «Апостола» (1574) та уривок з напису на надмогильній плиті Івана Федоровича свідчать, безперечно, що друкарство в Україні розпочалося ще до Івана Федорова

ні риси в структурно-образному трактуванні алегоричних композицій в книгах мали антимінси, які часто виконували відомі гравери — ілюстратори друкованих видань. Наприклад, антимінс львівського, галицького та кам'янець-подільського єпископа Арсенія Желиборського (1642) належить різцеві гравера, який підписувався ініціалами «ВѲЗ», він же був ілюстратором видань друкарні Михайла Сльозки та єпископської друкарні [2, с. 215—217].

Як уже зазначалося, в друкарнях виготовлялися також і естампи — окремі аркушеві гравюри на релігійні та світські сюжети, які розповсюджувалися серед населення. На початках вони могли мати ширше призначення: бути і самостійною картиною, і використовуватися як ілюстрація до книги. Одні з давніших львівських аркушевих дереворізів були виконані у Львівській братській друкарні у 1616 р. Це ксилографії із зображенням чотирьох євангелістів. Такі гравюри не відрізняються від книжкових ілюстрацій, оскільки були призначені для друкованого, але не виданого стрятинського «Євангелія». Згодом їх було використано як самостійні ілюстрації до рукописних «Євангелій» [7, с. 24]. Художники львівської друкарні виконували гравюри на різноманітні сюжети, це були ілюстрації до біблійних притч, зображення святих, види церков та монастирів, історичних міст.

Одночасно з професійним мистецтвом дереворізу існувало народне. Популярні або народні гравюри з'являються в XVII ст., вони отримали найбільше розповсюдження серед простого населення, в селянському середовищі, оскільки змогли замінити собою більш вартісні (недешеві) живописні ікони, здебільшого не доступні для широких мас. Для народної гравюри характерні декоративізм (риса, притаманна народному мистецтву загалом), спрощений та узагальнений рисунок, вільність та неповторність композицій, площинність. Монохромні ікони розмальовувалися акварельними фарбами, що надавало образам більшої схожості з живописною іконою.

В другій половині XVII ст. в українському мистецтві утверджується новий стилевий напрям — бароко, характерний прагненням до складних динамічних композицій, декоративної пишності, нових ефектів, алегоричних та символічних зображень. Бароко поставив перед митцями нові вимоги — гравюра, різана на дереві, не відповідала вимогам пишності та вибагливості нового стилю. Нове мистецтво вимагало від гравюри нової техніки, нового матеріалу. Бароко рішуче не задовольнялося і навіть дуже витонченим вирізуванням із дерева, а вимагало блискучих ефектів, яких можна досягнути в гравюрах по металу.

Відтак, важливою подією в історії української, львівської естампної графіки стала поява гравюри на міді. Нова техніка була складніша за гравюру на дереві, але давала великі переваги: створювалися більші можливості для світлотіньового моделювання форми, точніше виявлялися всі її нюанси, за рахунок введення малопомітних ліній, а ефект гри світла і тіні створював (будував) не тільки лінійну перспективу, але й повітряну [7, с. 33]. Майже одночасно з мідеритом з'являється інша граверна техніка — офорт.

Найбільш значимими постатями української графіки в цей період були львівські майстри Никодим Зубрицький та Діонісій Сінкевич, які залишили чимало творів, позначених елементами новизни і професіоналізму.

Разом з тим, нові графічні техніки в книжковій справі приживалися з труднощами. Лише з 1740-х рр. у львівській графіці спостерігається певний підйом, що виявляється, насамперед, у використанні граверами львівських друкарень техніки мідериту. Поміж тим, варто зазначити, не припинялося застосування дощок з гравюрами та орнаментами, що належали Івану Федорову, ще активно підтримувалася традиція використання старих давніх зразків. Натомість вже на початку XIX ст., у нових політико-адміністративних умовах, у графіці відбуваються помітні переміни, що спричинили розширення жанрово-тематичного поля цього виду образотворчого мистецтва. З появою техніки торцевого дереворіту, а особливо літографії система графічного мистецтва зазнає суттєвих змін, які невдовзі вплинули на посилення авторитету графіки в мистецтві Львова вже в умовах модернізму.

1. *Запаско Я.П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги / Я.П. Запаско. — К., 1960. — 181 с.
2. *Ісаєвич Я.* Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми / Ярослав Ісаєвич. — Львів, 2002. — 520 с.

3. Історія українського мистецтва : у 6 т. — К., 1968. — Т. 1, 2.
4. *Логвин Г.* Живопис Волині XI—XV століть / Григорій Логвин // Образотворче мистецтво. — 1972. — № 1. — С. 25.
5. *Пуцко В.* Галицько-Волинський рукопис XIV ст. / В. Пуцко // Волинський музей : історія і сучасність : наук. зб. — Вип. 2. — Луцьк, 1999. — С. 88.
6. Українська графіка XI — початку XX століття : Альбом / авт.-упоряд. Андрій Вюник [Текст]. — К. : Мистецтво, 1994. — 328 с.
7. *Шпак О.* Українська народна гравюра XVII—XIX століть / Оксана Шпак. — Львів, 2006. — 224 с.

Natalia Ivanyshyn

ON HISTORICAL DYNAMICS IN DEVELOPMENT OF LVIV GRAPHICAL ART: TO A PROBLEM OF FORMATION OF IMAGINATIVE SYSTEM

In the article has been considered a problem as for formation and development of graphical art at Lviv. The earliest of hand-written artifacts from the territories of Galicia-Volhynian Principality that are known to scientists have been considered in the context Old Ruthenian art directly influenced by Christian Byzantine culture. General stages of historical dynamics in development of graphical art at Lviv have been traced up to the dawn of XIX c. when under the impact of different cultural and civilizing factors the system of graphical art as a kind of Fine Artistry had got quite significant changes and enrichments with new specializations. Against the wide factual background has been disclosed some local specific meanings in the notion of tradition according to centuries-long history of Lviv graphical art.

Keywords: fine art, graphical art, genre of graphical work, historical dynamics, development of art, tradition, handwritten artifact, graphical element, heading

Наталия Иванышин

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА РАЗВИТИЯ ГРАФИКИ ВО ЛЬВОВЕ: К ВОПРОСУ ФОРМИРОВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

В статье рассматривается проблема становления и развития графического искусства во Львове. Наиболее ранние из известных науке рукописные памятки с территории Галицко-Волынского княжества рассматриваются в контексте древнерусского искусства, которое испытывало прямое воздействие христианской культуры Византии. Отслеживаются основные этапы исторической динамики развития графики во Львове до начала XIX в., когда под воздействием разных культурно-цивилизационных факторов система графики как вида изобразительного искусства испытывает значительные перемены и обогащается новыми специализациями. На широкой фактологической основе раскрывается локальная специфика понятия традиции во многовековой истории львовской графики.

Ключевые слова: изобразительное искусство, графика, жанры графики, историческая динамика развития искусства, традиция, рукописные памятки, графические элементы, заставки.

Марта МОСКАЛЮК

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ ЛЬВОВА КІНЦЯ XX ст.: ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ

У статті комплексно досліджуються особливості культурно-мистецького середовища Львова кінця XX ст. Зокрема розглядається специфіка організації художнього життя, аналізуються ключові явища, виставки, акції та інші події, що відбувалися у Львові наприкінці XX ст. та вплинули на загальні тенденції мистецького процесу у регіоні.

Ключові слова: культурно-мистецьке середовище, організація художнього життя, тенденції розвитку.

Важливим етапом у розвитку української художньої культури сьогодні є період 1980—2000-х рр., який починався стрімким злетом із гучними виставками як в Україні, так і за кордоном, поширенням нетрадиційних форм та способів художнього вислову, новим розумінням естетичних підходів. Зокрема, у живописі впевненіше почали використовуватись різноманітні нефігуративні, абстрактні засоби художнього вираження, складні сюжетно-змістові концепти.

Розвал ідеологічної вертикалі, що існувала як єдиний механізм, спричинив піднесення у мистецькій сфері, і спочатку на національному підґрунті. Відкриття розмаїтих нових форм сучасного світового мистецтва активізувало експериментаторський пошук, забезпечило міцні позиції українського мистецтва у майбутньому. Українським художникам доводилося водночас перебувати у протилежних часових вимірах: їм украй необхідно було переосмислити минулі національно-авангардні здобутки початку XX ст., абсорбувавши сучасні тенденції розвитку мистецтва інших країн, і таким чином увійти у світовий контекст, власне тому наголошено на актуальності дослідження.

Метою нашої роботи є дослідження культурно-мистецького середовища Львова кінця XX ст.

Звертаючись до аналізу літератури згідно з тематикою, зауважимо, що немає спеціалізованого дослідження, у якому було б розкрито особливості культурно-мистецького життя Львова кінця XX ст. У цьому контексті варто зазначити працю О. Голубця «Між свободою і тоталітаризмом» [3]. У монографії проаналізовано трансформації у мистецькому середовищі Львова XX ст., зумовлені соціокультурними особливостями вказаного періоду.

Автор виділив важливий фактор діяльності нонконформістів, значення «прориву шістдесятників» в період «відлиги» 1960-х рр. і процесів утвердження пріоритету творчої індивідуальності у 1970-х — середині 1980-х рр., наголосив на винятковій стійкості львівського мистецького середовища, окреслив проблеми «перехідного» періоду, зокрема подолання хвилі «нової кон'юнктури».

Також у цій праці, орієнтованій на розкриття еволюції мистецького середовища міста, знаходимо інформацію щодо розвитку живопису та висвітлені мистецькі процеси Львова упродовж 1980—1990-х рр. Акцентується увага на потребі реконструкції цілісного образу української культури і мис-

тецтва, глибокого осмислення процесів, які відбувалися наприкінці XX ст., визначення місця і перспективи сучасного українського мистецтва.

Також важливою є праця В. Сидоренка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX—XXI століть» [4]. У праці комплексно розглядається шлях, пройдений візуальним мистецтвом упродовж XX — початку XXI ст., мистецько-культурні аспекти еволюції нонконформізму та візуальне мистецтво на перетині новітніх мистецьких парадигм.

Інформацію про стан художнього життя в Україні, зокрема у Львові, подав Гліб Вишеславський у статті «Нонконформізм (андеґраунд і «неофіційне мистецтво»)» [1; 2]. Автор розглядає організацію мистецького процесу не тільки у Львові, а й в інших містах України.

Активізація змін, що відбулися в історії українського народу наприкінці XX ст. зумовила значну дестабілізацію в усіх сферах життя, зокрема й у сфері культури та мистецтва. З кінця 1980-х рр. відчувається вплив декількох важливих чинників. Це, зокрема, розвал системи ідеологічного контролю і швидке падіння пріоритетів єдиного «творчого методу» — соцреалізму, виразно прогресуючий пошук історичного національного підґрунтя, відкриття безконечного розмаїття форм сучасного світового мистецтва. Таким чином, українським мистецтвознавцям, культурологам і художникам доводилося немовби рухатися у протилежних часових вимірах.

Процес наростання суспільно-політичної активності охопив практично всі сфери життя. Швидке падіння ідеологічних концептів, початок глибокому і всебічному переосмисленню феномену української культури, принциповому перегляду шкали мистецьких цінностей, конкретизації проблем збереження національних традицій, реставрації основ духовності. У межах глобальних завдань відродження та ідентифікації українського мистецтва поступово окреслилися три основні напрями:

1) ґрунтовне вивчення втрачених у ході історичних катаклізмів чи свідомо знищених сторінок давньої і новітньої історії;

2) повернення великого доробку художників-емігрантів;

3) реабілітація митців-нонконформістів, які залишаючись в Україні, перебували в духовному підпіллі, легалізація і популяризація їх творчого доробку.

Праця на кожному з названих напрямів потребувала того, що потрібно було досягти вагомих і відповідно аргументованих результатів. Особливо важливим було їх наступне оприлюднення і широка популяризація у світі, де все українське тривалий час асоціювалось з дефініцією «russian» [3, с. 114—115].

Наприкінці 1980-х — на початку 1990-х рр. у культурно-мистецьких сферах Львова можемо спостерігати надзвичайно цікаве і прикметне явище — динамічний процес повернення того, що, як видавалося радянській владі, було остаточно знищене за майже п'ятдесятилітній період її панування. Сказане, насамперед, стосується відродження культурологічних організацій, неформальних мистецьких об'єднань і колективів.

Серед перших об'єднань художників у Львові були засновані «Центр Європи» (проіснував доволі не тривалий час) та «Шлях» (для якого ключовою було продовження традицій АНУМ) (1988). Групу молодих митців, до складу якої увійшли Микола Андрущук, Андрій і Петро Гуменюки, Ганна Друль, Володимир Кауфман, Юрій Кох, Михайло Красник, Ярослав Шимін та інші, згуртував тодішній завідувач відділу сучасного мистецтва Національного музею у Львові — Юрій Бойко. Прикметною рисою діяльності товариства було прагнення до широкого контакту з колегами в різних частинах України, всебічної популяризації надбань української культури. Об'єднання розгорнуло активну діяльність, зініціювало багато акцій, що стали важливими віхами в процесі трансформації усталених норм сприйняття творів мистецтва [3, с. 118—119].

Засновники львівського «Шляху» намагалися активно налагоджувати контакти зі своїми колегами по всій Україні і за кордоном. За ініціативи керівництва «Шляху» та підтримки місцевого відділення Українського фонду культури було організовано персональну виставку відомого художника-живописця Опанаса Заливахи (1988 р.), згодом виставки Ф. Гуменюка. Їхня творчість доводила, що актуальна національна тематика може виявлятися в оригінальних мистецьких формах [4, с. 99].

Як уже згадувалося, однією з перших мистецьких організацій «нового типу» у Львові було Творче об'єднання «Центр Європи» (1987—1990 рр.). Його діяльність розпочалася з вуличних перформансів у подвір'ї Вірменського монастиря на «День міста» 1987 р. (акції Платона Сільвестрова, Вадима Богуна, Ігоря Барабаха, Павла Гранкіна, а також перформанс Юрія Соколова «Мистецтво в життя, або порядок — син анархії»).

Діяльність об'єднання, за обставинами часу, потребувала узгоджень з владою та пошуку компромісних форм існування. Це призвело до співпраці з Львівським об'єднанням молодіжних клубів і відкриття «Салону мистецтв» у приміщенні готелю «Дністер» (1988 р.) під керівництвом Юрія Соколова для організації комерційних виставок картин. «До недавнього часу більшість представлених на вернісажі робіт навряд чи могла б потрапити на офіційні виставки. Але в минулому році міськком комсомолу і Музей українського мистецтва оголосили, що надають так званим «невизнаним» художникам один з своїх виставкових залів», — писала у анонімній статті газета «Львівська правда» у 1988 р. [1, с. 25].

У «Салоні мистецтв» було проведено декілька виставок, зокрема дві виставки карикатури з ініціативи Юрія Соколова, Ігоря Барабаха, Валерія Мартинова. Метою їхньою було показати все, раніш заборонене. Серед зазначених презентацій найбільш цікавою, з точки зору історії сучасного мистецтва, була виставка інсталяцій «Театр речей, або екологія предметів» (листопад — грудень 1988 р., куратор Ю. Соколов), що експонувалась у приміщенні «Салону мистецтв» та на площі перед готелем «Дністер». Це була одна з перших виставок інсталяцій в Україні, як новий сприймався також підкреслено особистий кураторський експозиційний хід. Виставка починалася з об'єктів перед готелем та дискусії, що поступово трансформувалась у перформанс. Серед авторів об'єктів були Володимир Пінігін, Юрій Соколов, Мирослав Яремак, Борис Бергер та інші. Після цієї виставки влада позбавила «Центр Європи» можливості влаштовувати експозиції в приміщеннях готелю «Дністер».

Подальше існування творчого об'єднання «Центр Європи» (перейменованого на «Артмісія — Євроцентр») пов'язане з організацією та проведенням Міжнародної зустрічі митців із семи країн світу «Плюс — 90» (жовтень 1990 р.) у Палаці спорту «Спартак» [1, с. 27].

Для збалансованої оцінки цієї масштабної акції необхідне усвідомлення політичної ситуації в СРСР. Незважаючи на проведення в Москві у 1988 р. двох перших міжнародних виставок сучасного мистецтва — «Сучасні італійські художники» та «Uecker», монополія на організацію експозицій іноземних митців залишалась у державних чиновників. На цьому тлі приватні ініціативи українських художників з організацій «Імпрези» (1989), «Плюс — 90» та «Інтердруку» (1990 р.) виглядають сміливими організаційними кроками.

«Плюс — 90» був міжнародним фестивалем, що охоплював художню виставку, демонстрацію анімаційного і паралельного кіно, театральні вистави, літературні читання, музичні концерти і презентацію «Клубу меценатів». Однією з важливих складових фестивалю була виставка сучасного мистецтва художників з України, Польщі, США, Ізраїлю, Німеччини, Вірменії, Росії (куратори Ю. Соколов, Я. Урбаньські).

«Бар'єри зникають. А новизна, що полягає, — лишень! — у іншому розташуванні матеріалу, вже дуже варте... Виставки складаються... Додавання не лише проста арифметична, а й основна соціокультурна дія» [1, с. 25]. Співзвучний текст ми знаходимо і в іншого куратора: «Ідеєю виставки було зіставлення мистецтва, що створюється у різних країнах, навіть у різних культурних колах... Принципом формування експозиції була широко зрозуміла різноманітність... У часи, коли стільки мурів — видимих і невидимих — розсипаються на порох, стосунки між художниками із різних країн повинні бути частішими і повнішими» [2, с. 45]. Цікаво, що схожі думки в кінці 1980-х рр. активізували кураторів до створення європейського форуму мистецтв — «Маніфест». «Необхідність в новій платформі для художників, для зіставлення культур і нового взаєморозуміння ми гостро відчували з 1989 р., після падіння Берлінського муру», — писали організатори першої Маніфести в каталозі [2, с. 47]. Отже, діяльність об'єднання «Центр Європи» була того року цілком актуальною у світовому контексті.

1989 р. вперше в Україні створено альтернативне офіційній Спілці художників об'єднання —

Клуб українських митців (КУМ), діяльність якого набула всеукраїнських масштабів. Члени КУМу організували низку виставок і доброчинних мистецьких акцій у містах України, а також в осередках української діаспори за кордоном, наприклад у Празі (1995 р.), Гданську (1998 р.). Вони започаткували видання часопису «Мистецькі студії» (1991 р.). За ініціативи «кумівців» у Львівському палаці мистецтв відкрито щорічний всеукраїнський, а згодом міжнародний, Осінній салон «Високий замок» і відроджено традицію визначати та нагороджувати лауреатів у різних мистецьких номінаціях [4, с. 99—100].

Ще однією важливою для сучасного мистецтва інституцією була приватна галерея «Три крапки» на вулиці Коперніка. Заснована Георгієм Косаваном у 1988 р., вона однією з перших в Україні розпочала експонування новітніх форм мистецтва. Серед відомих виставок, які відбулися в галереї: персональна Алли Євдокименко (1988 р.), «Виставка сучасного мистецтва» (1989 р.), персональні Галини Жигульської (1989 р.), Стаса Горського (1989 р.), Володимира Сурмача (1989 р.) та інші.

Галерея «Три крапки» відкривала реципієнтам андеграундне мистецтво та репрезентувала мистецтво нової генерації митців, незалежно від естетичної спрямованості їх творів. Якісна революція відбулась у 1990 р., коли галереєю були проведені дві доволі радикальні на той час в Україні виставки актуального мистецтва: «Дефлорація» та «Виставка до конгресу лікарів-українців» (1990 р.), що стала колективною провокативною акцією. В ній брали участь Андрій Сагайдаковський, Олександр Замковський, Ігор Шульєв, Мирослав Ягода та Олег Капустяк. Куратором був Георгій Косаван. Перед проведенням цих виставок галерея змінила назву на «Гал-арт». У наступні роки галерея «Гал-арт» провела декілька виставок, зокрема персональну Олени Турянської (1991 р.). Після 1996 р. експозиції на вулиці Коперніка вже не відбувались. У 1997 р. галерея провела виставку Володимира Богуславського та Олега Капустяка в Музеї Тичини у Києві, а після 1997 р. — серію виставок за кордоном.

Попередні львівські виставки забороненого владою мистецтва — «Запрошення до дискусії» та виставки «Центру Європи» — були романтичними та шляхетними відкриттями андеграундного мистецтва, але за естетикою більшості експонатів та кураторською позицією вони ще не стали акціями модерністського, або неоавангардного, мистецтва (крім «Театру речей» і декількох перформансів). Презентований синхронно з «Дефлорацією» «Плюс—90» був масштабним міжнародним фестивалем сучасного мистецтва. У контексті вказаних художніх подій «Дефлорація» є однією з перших постмодерністських виставок.

Завдяки експозиціям «Дефлорація» та «Виставка до конгресу лікарів-українців» (1990 р., Львів) у мистецтві Західної України відбувся перехід, означений раніше «Театром речей» (1988 р.), від експонування андеграундного, модерністського мистецтва до кураторських і персональних проектів постмодерністського мистецтва (наприклад, «Калевала» Бориса Бергера, 1994 р.; виставки в галереї «Децима»: «Мільйон квітів...» Юрія Соколова, «Міто-форми» Стаса Горського та інших).

Згаданий перехід відбувся майже синхронно з появою одесько-київського варіанта постмодернізму — «українського трансавангарду», перша виставка «Після модернізму» відкрилась в Одесі в 1989 р. Однак у порівнянні з львівським постмодернізмом, близьким до концептуалізму й сповненим провокативних форм вираження, «одесько-київський трансавангард» виглядає дещо академічно та аж ніяк не порушує традиційних форм живопису на полотні. Максимально експериментальним було тоді третє крило українського постмодернізму, до якого належали автори, що працювали поза межами України.

Львівська галерея «Децима» у 1993—1994 рр. була розташована в самому центрі міста — пл. Ринок, 10, у фойє Музею етнографії. Арт-директором був Юрій Соколов, директором — Вадим Казаков. Галерея проводила виставки винятково сучасного (новітнього) мистецтва, чим відрізнялась від інших установ.

«Децима» була громадською некомерційною організацією, що за діяльністю більш відповідала центру сучасного мистецтва, ніж галереї. Її діяльність не була пов'язана з певним напрямком мистецтва. Від комерційних галерей та багатьох центрів мистецтва, що відкрились пізніше, її від-

різняла демократична концепція: «Децима не претендує на своє особисте місце. Вона повинна стати місцем проведення проблемних експозицій, які здатні вступати у творчий діалог з художньою ситуацією» [1, с. 26]. «Децима» не була пов'язана з обмеженою групою художників, навпаки, запрошувала до участі у виставках художників з інших міст та країн.

Саме в цьому контексті цікава виставка «Пошук примхливих зваб» (1993 р.), в якій брали участь мисткині зі Львова, Києва і швейцарського Берна: Ольга Блажко, Зоряна Грабар, Антоніна Денисюк, Галина Жегульська, Оксана-Ганна Липа, Вікторія Ковальчук, Марія Ліхтштайнер, Гера Левицька, Тетяна Мун, Ольга Мілентій, Ірина Сильвестрова, Марина Скугарева, Тетяна Флоринська. Зокрема тут були реперезентовані графічні і живописні роботи, інсталяції та моделі одягу.

Інші виставки галереї мали орієнтований, виразно концептуальний характер. Так, «Мітоформи» (1994 р.) Стаса Горського були енвайронментом, у складі якого були інсталяції з чавунних уламків форм, що використовувалися для скульптурного лиття монументу Шевченка, величезні абстрактні панно і локально спрямоване освітлення. Центральною темою енвайронменту було творення національного «Пам'ятника» та ентропійна ситуація навколо цієї діяльності.

Акція «Мільйон квітів…» (1994 р.) належала куратору галереї Юрію Соколову і представляла мінімалістичну концептуальну репліку — рефлексію на мистецькі акції колег попередніх років, зокрема акції Тер-Оганяна в Трьохпрудному провулку (Москва), діяльність галереї «Кітчен» у Нью-Йорку та ін. Засоби були підкреслено мінімалістичними — бузина по всій підлозі і декілька текстів, виконаних на друкарській машинці, на стінах.

Енвайронмент Юрія Соломка «Транзит» (1994 р.) складався з побутових речей: меблів, фотошпалер, ковдр з кітчевими малюнками. Автор відтворив інтер'єр житлової кімнати 1950-х рр. у просторі галереї.

Після закриття приміщення галереї на пл. Ринок, 10 подальший розвиток кураторських ідей Юрія Соколова був втілений у діяльності «Галицької мистецької асоціації» (1994—2003 рр.) і галереї «Червоні рури» (з 1995 р.), яка вважається серед деяких митців та їхніх шанувальників новим втіленням «Децими».

У Львові 1996 р. відкрито виставковий комплекс «Палац Мистецтв». Завдання Палацу — представити широкій публіці пошуки і здобутки сучасного мистецтва, розвивати творчі зв'язки між регіонами України, стати містком інтеграції у європейський мистецький простір, ознайомлювати з не актуалізованими творчими здобутками і пошуками видатних митців.

Слід звернути увагу на ще одну характерну ознаку процесів національного відродження — повернення тих засад діяльності у сферах культури і мистецтва, які були перервані на початку 1930-х рр., а також імен художників, які перебували на маргінесі історії українського мистецтва. Одночасно популяризувалися здобутки XX і XXI ст. Так, поступово реалізовувалася ідея розширення міжнародних зв'язків сучасного українського мистецтва. Значення цих зв'язків, особливо для покоління митців, повноцінне творче становлення яких відбувається нині, важко переоцінити. Вихід на закордонні виставки, симпозіуми і мистецькі акції протидіяв «синдрому провінційності», відмежування і замкнутості, сприяв об'єктивній оцінці всього того різноманіття явищ, що відбуваються в сучасному світовому мистецтві.

Серед інших подій всеукраїнського значення згадаємо виставку «Бойчук. Бойчукісти. Бойчукізм», відкриту у Львівській картинній галереї 1990 р. За її матеріалами підготовлено каталог-монографію з докладним переліком усіх осіб, причетних до кола художника-монументаліста. Особливістю мистецьких процесів кінця 1980-х — початку 1990-х рр. було повернення творчого доробку художників-емігрантів, зокрема репрезентації в Національному музеї та Палаці мистецтв у Львові праць С. Гординського (1989 р.), Е. Козака (1990 р.) та Я. Гніздовського (1990 р.) [4, с. 103].

У принциповій переорієнтації мистецького середовища в середині 1990-х рр. важливу роль відіграли виставки авангардного спрямування, скеровані на популяризацію нових форм сучасного мистецтва, стимулювання активності художників і, насамперед, творчої молоді. Процес легалізації колишнього «андеґраунду» стає настільки очевидним, що в Спілці художників створено секцію «екс-

периментального мистецтва». Значний осередок підтримки сміливих починань художників творить мистецьке об'єднання «Дзиґа», засноване 1993 р. членами Студентського братства м. Львова й художниками, що об'єднали навколо себе молодь. «Дзиґа» була розташована в Пороховій вежі, де проходила більшість акцій об'єднання — виставки, концерти, театральні вистави, літературні читання. Фактично, об'єднання вже на цьому етапі стало центром актуального мистецтва у Львові. Тривалий час «Дзига» концентрує різнопланові явища, які можна окреслити єдиним поняттям молодіжної культури. Підвищенню творчої активності наймолодшого покоління, митців і студентів мистецьких навчальних закладів сприяють щорічні вернісажі «Нові пропозиції», започатковані в Музеї етнографії та художнього промислу НАН України. Зокрема, суттєві результати принесла виставка «Нові пропозиції — новий аспект», організована в межах акції «Мистецтво на зламі тисячоліть» (1998) [21, с. 124]. У межах цієї масштабної міжнародної культурно-мистецької акції діяла науково-теоретична конференція «Мистецтво періоду тоталітаризму в центрально-східній Європі з віддалі часу». Проте спроби дослідження процесів ідеологізації сфери культури і мистецтва в означений період, які здійснювалися в Україні, значно поступалися тим, що відбувалися раніше в Європі. За сприяння і підтримки Ради Європи в багатьох європейських містах розгорталися великі виставки. Серед них: «Європа, Європа...» (1994 р.), «Москва — Берлін: Берлін — Москва» (1995 р.), «Мистецтво і влада» (1996 р.). Дещо пізніше специфіку розвитку мистецтва періоду панування фашизму в Німеччині рельєфно окреслив окремий розділ грандіозної виставки «Розвиток мистецтва в Німеччині протягом XX століття», відкритої у Берліні 1999 р. [4, с. 96—97].

На двох нетрадиційних фестивалях «Вивих» (1990 і 1991 рр.), проведених ще до формального оформлення існування «Дзиґи», в місті були розвішані плакати й транспаранти, виконані представниками сучасного мистецтва. Куратором цієї незвичної форми експозиції під час першого фестивалю був Володимир Костирко, під час другого — Володимир Кауфман. У 1991 р. за допомогою «Дзиґи» була проведена в приміщенні Музею Леніна під кураторством Авдея Тер-Оганяна та Юрія Соколова виставка московських та львівських концептуалістів «За культурний відпочинок».

До важливих подій 1993—1994 рр. належали персональні акції митців сучасного мистецтва — Петра Старуха («Der winter kaput» та «Манна»), Володимира Кауфмана («Незбагненна руйнація» і «Дзеркальний короп») та експозиція «живописних інсталяцій» Василя Бажая. Проте саме на прикладі виникнення громадських і приватних художніх організацій ми можемо дослідити динаміку самоорганізації художнього життя, за якою Львів та Київ у зазначений період випереджали інші міста України.

Ще однією характерною ознакою другої половини 1990-х рр. є прагнення до значного розширення закордонних зв'язків як форми своєрідного порятунку від маргіналізації художнього життя. Участь львівських художників у багатьох міжнародних мистецьких виставках і симпозіумах, а також тенденція до проведення акцій, — автори підводили певні підсумки XX ст. [3, с. 124].

Аналізуючи значне різноманіття явищ і подій, які відбувалися в українській культурі у кінці XX ст., можна виокремити наступні тенденції: подолання наслідків соцреалістичного догмату і процеси самоідентифікації, повернення до модерністських мистецьких течій початку XX ст. та їх переосмислення з позицій сучасності, адаптація постмодерністських течій і репрезентація сучасного українського мистецтва на міжнародному рівні. Крім того, зазначимо, що в межах кожної з вказаних тенденцій є змога простежити низку локальних культурологічних явищ.

Наприкінці XX ст. українське мистецтво активно повертає втрачені на початку XX ст. позиції. Творчі здобутки українських митців репрезентують на численних персональних і групових виставках, на мистецьких форумах світового рівня. Показною ознакою сьогодення є те, що українське мистецтво вже не лише доводить факт свого існування, а й відроджує авторитет. Отже, після років тривалого відмежування від світу митці молодого покоління утверджують осмислення того, що ключовою є демонстрація власних досягнень і позиціонування творчої особистості як представника своєї держави.

1. *Вишеславський Г.* Нонконформізм (андеґраунд і «неофіційне мистецтво») / Г. Вишеславський // Галерея. — 2007. — № 3—4. — С. 24—27.
2. *Вишеславський Г.* Нонконформізм (андеґраунд і «неофіційне мистецтво») (продовження) / Г. Вишеславський // Галерея. — 2008. — № 1—2. — С. 45—48.
3. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом / О. Голубець. — Львів : Академічний експрес, 2001. — 176 с.
4. *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ — ХХІ століть / В. Сидоренко. — К. : ВХ [студіо], 2008. — 188 с.

Marta Moskaliuk

ON CULTURAL AND ARTISTIC MILIEU OF LVIV AT THE LATE XX c: SOME ORGANIZATIONAL FEATURES AND THEORETICAL BASES

In the article have been comprehensively studied main characteristic peculiarities of Lviv cultural and artistic society of the late twentieth century. Particularly, in the research-work have been presented some local features in organization of artistic life as well as analytic review of key events, exhibitions and actions that had taken place in Lviv at the end of the twentieth century and to certain extent influenced upon general tendencies in development of artistic processes in the region.

Keywords: cultural and artistic milieu, the organization of artistic life, tendencies in development

Марта Москалюк

КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА ЛЬВОВА КОНЦА ХХ в.: ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ

В статье комплексно исследованы особенности формирования культурно-художественной среды Львова конца ХХ в. В частности рассмотрена специфика организации художественной жизни, проанализированы ключевые явления, выставки, акции и другие события, происходившие во Львове в конце ХХ в. и повлиявшие на общие тенденции развития художественного процесса в регионе.

Ключевые слова: культурно-художественная среда, организация художественной жизни, тенденции развития.

Анна ЄФІМОВА

НОВІТНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ PUBLIC ART: ДО ПИТАННЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ

У статті комплексно досліджується специфіка терміна «public art», аналізуються сучасні концепції класифікації і трактування цього поняття. Окрім того, визначаються проблеми перекладу та застосування в українських джерелах дефініції «public art», а також аналізуються варіанти його адаптації в українській мистецтвознавчій термінології.

Ключові слова: термін, поняття, public art, класифікація, адаптація, термінологія.

За останні декілька десятиліть феномен public art став досить актуальним мистецьким явищем, яким зацікавилися як професійні мистецтвознавці, культурологи, соціологи, арт-менеджери, так і різного роду ЗМІ. Вагомим чинником формування проблематики є постійні дискусії щодо поняття «public art» і, відповідно, щодо того які саме твори можна ідентифікувати цим терміном. Оскільки public art зайняв своє місце і в українському культурному просторі, метою нашої статті є виявлення на основі існуючих напрацювань специфіки вказаного терміна, його класифікації та оптимального підходу щодо застосування в українському науковому глосарії, що і визначає актуальність пропонованого дослідження.

У вітчизняних наукових джерелах практично немає чітко окреслених меж застосування цього терміна, оскільки є незначна кількість досліджень, які лише в окремих аспектах звертаються до проблеми термінології мистецьких практик public art. Тут, зокрема, слід відзначити праці Оксани Чепелик [4], Наталії Мусієнко [2] та Дмитра Зайця [1]. Зокрема, останній у своєму дослідженні «Публічне мистецтво та актуалізація соціальної пам'яті у міському просторі Харкова» [1] звертається до питання термінології та пропонує своє визначення вказаного концепту.

Мистецтвознавець і художниця О. Чепелик у своїх дослідженнях, зокрема у монографії «Взаємодія архітектурних просторів сучасного мистецтва та новітніх технологій або Мультимедійна утопія» [4] не акцентує уваги на питаннях термінології, звертаючись в основному до проблематики сучасних мистецьких практик у просторі міста та концептуальних засад окремих проектів, однак авторка констатує той факт, що мистецтвознавча термінологія української науки про сучасне мистецтво на цьому етапі позбавлена чіткості, а класифікація художніх напрямів — системності і ясності [4, с. 246]. Також слід зазначити, що тут дослідниця здебільшого оперує поняттям «соціальна скульптура», пропонованим відомим митцем та теоретиком постмодернізму Джозефом Бойсом.

В свою чергу, Наталія Мусієнко у статті «Public Art у просторі сучасного міста. Київська практика» [2] оперує терміном public art без перекладу, мотивуючи це відсутністю відповідного замінника, а також детально розглядає поняття «street art» (мистецтво вулиці) та основні його форми, позиціонуючи його як невід'ємну складову public art [2, с. 140—141].

Питання термінології та класифікації public art більш ґрунтовно розкривають у своїх працях науков-

ці США та Західної Європи. Зокрема, американський дослідник Мівон Квон у статті «Public Art and Urban Identities» («Public Art та ідентичність міст») [8] на основі хронологічного розвитку та еволюції public art класифікує його за трьома основними парадигмами, що стало вагомим теоретичним базисом для подальших досліджень. Проблемам термінології присвячена стаття Девіда Харлінга «Public art — contentious term and contested practice» [6] («Public art — спірний термін, оспорювана практика»), в якій автор намагається дослідити історію виникнення та специфіку застосування вказаного терміна.

Мистецькі практики public art стали доволі розповсюдженим явищем на теренах Росії, де вже з'явились наукові напрацювання. Зокрема, російський дослідник Глєб Фірсов у статті «Споры о понятии public art как отражение различных течений внутри самого public art» [3] трактує багатогранність поняття, специфіку його застосування в російській мові та створює власну концепцію класифікації творів public art, в основі якої лежать не лише формально-технологічні, а й соціокультурні принципи. У свою чергу, П. Шугуров у статті «Монументальное искусство и public art» [5] зіставляє та порівнює ці два поняття.

Надалі, у процесі дослідження, ми детальніше розглянемо окремі аспекти концепцій, пропонованих названими дослідниками.

Епоха постмодернізму характеризується появою нових видів та жанрів мистецтва, а також зміною існуючих стереотипів щодо характеру сприйняття арт-об'єктів. Ці фактори, а також урбанізаційні процеси другої половини XX ст. зумовили появу на Заході нових художніх практик public art — мистецтва, репрезентованого у відкритому просторі міста з метою естетизації цього простору та донесення сучасного мистецтва до широких мас незацікавленої аудиторії. Окрім того, зважаючи на останні тенденції, основною місією public art стала реалізація певних соціальних цілей, що частково зумовило визначення цього мистецького явища як одного з головних феноменів постмодерністичної культури.

Мистецькі практики public art розраховані на комунікацію з глядачем та проблематизацію різних питань як самого сучасного мистецтва, так і простору, в якому воно репрезентовано. Для public art характерною є постмодерністична стратегія «вбудови» в різні контексти з урахуванням значної кількості факторів (просторових, соціальних, історико-політичних, культурно-ідеологічних та ін.). Першими формами public art вважається абстрактна модерністична скульптура, інстальована в конкретному місці, враховуючи не лише архітектурно-просторовий, а й культурно-ідеологічний контекст цього місця. Оскільки відбулися значні зрушення від традиції використання скульптурного об'єкта як головного засобу художнього вираження у відкритому публічному просторі до більш широкого діапазону художніх практик [6], public art як дефініція передбачає об'єкти візуального мистецтва, інтерактивні проекти, дизайн міського середовища, перформенси, інсталяції та будь-які інші форми.

Ряд концепцій і суголосних їм течій пов'язують public art з осмисленням нового етапу соціокультурного розвитку, принциповими змінами характеру публічності, місця та місії мистецтва в житті соціуму. Тому доцільно буде далі розглянути трактування цього поняття, його специфіку, класифікацію та характерні особливості.

Культурне явище public art почало формуватися ще у кінці 1950 — початку 1960-х рр., коли в США та Західній Європі актуалізувалась тенденція освоєння мистецтвом відкритих міських просторів, зокрема організація скульптурних виставок під відкритим небом. Такі проекти зумовили появу нового на той час терміна «public sculpture» (публічна скульптура), однак у зв'язку із динамічним розвитком мистецтва, появою нових форм, видів та жанрів досить швидко виникла потреба трансформації термінології та пошуку нового замінника. Проте досить складним питанням на сьогодні залишається те, коли саме термін «public art» замінив термін «public sculpture» [6], однак більшість дослідників датують його кінцем 1960-х рр. Так, у каталозі виставки «Sculpture in the environment» («Скульптура в середовищі», Нью-Йорк, 1967 р.) дослідник Ірвінг Сандлер зазначає про «нову естетичну традицію сучасного мистецтва в публічних просторах» (public art), відмежовуючи її від звичного до цього мистецтва майстерень та галерей (studio art) [6]. Таким чином, дослідник виділяє два протилежних поняття «studio art» та «public art», акцентуючи на актуальності останнього.

На перших етапах (1960—1970-ті рр.) термін public art характеризує здебільшого модерністську

скульптуру, яку художники з майстерень і галерей переміщали у відкритий простір, особливо не враховуючи ні характеру цього простору, ні потреби соціуму. Це, в свою чергу, викликало суттєву критику, оскільки вони суперечать ідеї public art — як мистецтва, скерованого на взаємодію з суспільством. Однак, як спроба вирішення вказаної проблеми, виникає термін «site-specific» («враховуючий контекст місця»), який безпосередньо пов'язаний із public art. Оскільки більшість творів цього періоду надалі інсталювалась без урахування контексту простору та не передбачила взаємодії з суспільством, серед художників, кураторів та критиків виникла концепція замінити термін «public art» на більш загальний та нейтральний — «мистецтво в громадських просторах» («art in public spaces»). Незважаючи на те, що це термінологічне утворення набуло розповсюдження, однак воно коректне тільки для означення першого етапу становлення public art.

Так, американський дослідник Мівон Квон хронологічно класифікував public art за трьома основними парадигмами:

— art in public places (мистецтво в громадських просторах);

— art as public spaces (твори мистецтва як публічні простори);

— art in the public interest або «новий жанр public art» (мистецтво в громадських інтересах).

Як зазначалось, мистецтво в громадських місцях «art in public places» — це зазвичай модерністська абстрактна скульптура, розміщена під відкритим небом з метою декорувати або візуально увиразнити міські простори [8]. Перший підхід домінував до 1970-х рр. та визначав, насамперед, естетичну функцію мистецтва в громадських місцях. Окрім естетизації міського простору важливим завданням стала актуалізація сучасного мистецтва для широких мас незацікавленої аудиторії.

У свою чергу, «art as public spaces» — мистецтво, орієнтоване на специфіку місця. Цей концепт, спрямований безпосередньо на урахування контексту простору, в якому репрезентовано твір, передбачав відповідність між мистецтвом, архітектурою і ландшафтом через співпрацю художника з представниками спілки міських менеджерів (архітекторами, планувальниками, дизайнерами, урбаністами та чиновниками міської адміністрації) [8]. Зауважимо, що кожен твір тісно взаємодіє з місцем інсталяції, однак не може трактуватись завершеним і відкритим для сприйняття без урахування контексту простору. У свою чергу, простір завдяки твору трансформується: public art підкреслює або доповнює його культурний, соціальний чи історичний сенс.

В цьому контексті можна розглядати також «site-specific art» (мистецтво, орієнтоване на специфіку місця) та «street art» (український еквівалент — «мистецтво вулиці»). Зокрема, щодо останнього, то саме «street art» є невід'ємною складовою public art. Це також форма сучасного мистецтва в публічному просторі, але воно принципово некомерційне, незалежне від культурних установ і, найчастіше, несанкціоноване — це і відрізняє його від public art. Вуличне мистецтво, зокрема, намагається швидко реагувати на гострі питання сьогодення. Street art може актуалізуватися в абсолютно різних формах: традиційні графіті, постери, трафарети, інсталяції та, навіть, флеш-моби [1, с. 60]. Власне, якщо звернутись до термінології, то поняття «street art» і «public art» часто взаємодоповнюються і навіть підмінюються (особливо в українських літературних джерелах) [2, с. 140], однак, як вже зазначалось, «мистецтво вулиці» є лише структурною складовою public art.

У 1995 р. американські художники і критики об'єднались, щоб проаналізувати спектр соціально-активних практик у сфері public art, що розвиваються та актуалізуються в постмодерністичному суспільстві. Ці практики суттєво відрізнялися від панівної раніше ідеї public art як мистецтва, втіленого в матеріальних об'єктах і були визначені як «новий жанр public art». Цей термін дає змогу провести межу між нерухомим об'єктом та колом практик, що передбачають вирішення соціальних потреб та скеровані на ескалацію суспільної свідомості [6]. До таких практик належать флеш-моби, хепенінги, community art тощо. Загалом «art in the public interest», або «новий жанр public art», слід трактувати як соціально-орієнтоване мистецтво.

Однак в цьому контексті доцільно звернутись також до поняття «соціальна скульптура», запропонованого значно раніше. У 1960-х рр. Джозеф Бойс — один з найвідоміших художників та теоретиків постмодернізму, сформулював своє центральне теоретичне поняття стосовно соціальної, культурно-політичної функції та потенціалу мисте-

цтва [4, с. 112]. Поняття соціальної скульптури було запровадив Джозеф Бойс для того, щоб характеризувати творчі акти, у які були б залучені члени місцевої спільноти та які вплинули б на навколишній світ [4, с. 62]. Соціальна скульптура оперує проектами з чітким розумінням місця і часу. Завдяки демографічним особливостям, економічному статусу і географічним чинникам суспільства художні роботи стосуються різноманітних тем, що враховують політичні, економічні, екологічні проблеми, які знаходяться у полі зору сучасного мистецтва і культури, включаючи пошуки конструювання ідентичності. Крім того, художники досліджують проблеми мистецтва, культури та урбаністичного розвитку [4, с. 122].

Слід зазначити, що термін «соціальна скульптура» визначає лише чітку соціальну орієнтацію певних проектів сучасного мистецтва та не розглядає їх естетичний аспект, тому не може слугувати замінником терміна public art, так оскільки останній охоплює значно ширший спектр мистецьких практик.

Багатогранність поняття «public art» і відображених в ньому течій пояснює складність його перекладу на українську мову. В англійській мові прикметник «public» передбачає значно ширше семантичне наповнення, ніж можливі українські еквіваленти та може співвідноситись до наступних варіантів: мистецтва як такого; способу представлення мистецтва публіці; ролі самої публіки у створенні і прийнятті твору; уявлень художника щодо характеру своєї роботи тощо. Тому, очевидно, що знайти відповідний замінник в інших мовах досить складно.

Наприклад, у французькій інтерпретації прикметник «public» найчастіше співвідноситься не з простором, в якому реалізується мистецький проект (espace public), а з формою взаємодії між художником та державою, яка реалізовує суспільне замовлення (commande publique). Слід зазначити, що тут немає протиставлення держави суспільству, а йдеться про соціально значимі проекти, які держава підтримує, базуючись на інтересах соціуму [3].

Натомість поняття «public art» в Австрії має власний еквівалент і початково визначалось терміном «Kunst im öffentlichen Raum», що в перекладі означає «мистецтво в громадському просторі». Однак, зважаючи на концепції та тенденції розвитку public art, почав застосовуватись термін «öffentliche Kunst», що перекладається як «громадське мистецтво». Подібна ситуація склалась у багатьох країнах Європи.

У свою чергу, у Польші досить розповсюдженим є еквівалент «sztuka publiczna». Такий термін застосовує польський науковець Марек Краєвський [7], однак він детально не розглядає питання термінології та акцентує здебільшого на концептуальних засадах. Слід також зазначити, що М. Краєвський звертається до парадигмального підходу у класифікації public art, пропонує термін «публічне мистецтво нагадування» та розглядає концепцію цього явища, на якій базується у своїх дослідженнях український науковець Д. Заєць [1].

Тенденція застосування терміна «art in public spaces» — «мистецтво в громадському просторі» простежується також в Росії та Україні, де public art почав актуалізуватись наприкінці XX — на початку XXI ст. Зокрема, до проблеми термінології public art та особливостей його перекладу звертається російський дослідник Г. Фірсов. Науковець обмежує сферу застосування вказаного терміна, оскільки вважає, що спроба ототожнити «public art» та «мистецтво в громадському просторі» призводить до втрати хронологічного, культурологічного та естетичного сенсів і фактично стає синонімом монументального мистецтва [3]. Натомість, ще один російський дослідник П. Шугуров [5] зіставляє поняття «монументальне мистецтво» і «public art» та, здійснивши порівняльний аналіз цих термінів, визначає, що монументальне мистецтво є найбільш професійною сферою public art. Автор також зазначає, що російські спеціалісти надають перевагу використанню терміну public art без перекладу або ж замінюючи його усталеним, але не відповідним словосполученням «мистецтво в публічному просторі» [5].

Такі концепції вплинули також на українських дослідників, які у своїх працях фрагментарно звертаються до проблеми термінології мистецьких практик public art. Так, зокрема, Н. Мусієнко [2] підтримує концепцію Г. Фірсова щодо використання вказаного терміна без перекладу, мотивуючи це недостатнім семантичним наповненням буквального перекладу, що, відповідно, нівелює важливий момент — взаємодію з громадськістю. Дослідниця пропонує використання терміна public art без перекладу, посилаючись на те, що так само увійшов у вітчизняний науковий глосарій термін contemporary art [2, с. 136],

який також позначив масштабний культурний феномен. Також авторка звертається до «парадигмального підходу» у класифікації public art, запропонованого М. Квоном [8], на основі чого виводить власні визначення цього поняття: вона позиціонує public art як «будь-який витвір мистецтва чи дизайну, що створюється митцем для того, щоб бути встановленим у публічному просторі, найчастіше просто неба, і орієнтованим на непідготовленого глядача» [2, с. 136].

Натомість адаптацію англомовної термінології пропонує харківський соціолог Д. Заєць. У науковій праці «Публічне мистецтво та актуалізація соціальної пам'яті у міському просторі Харкова» [1] він застосовує дослівний переклад public art — «публічне мистецтво», обумовлюючи це тим, що «через брак відповідного замінника це термінологічне утворення видається максимально адекватним», а також трактує його як спробу охарактеризувати та позначити соціальний поворот у сучасному мистецтві, який повноцінно оформився як особливий спосіб творчості у 80—90-х рр. XX ст. [1, с. 26]. Також автор пропонує власне визначення, в якому трактує public art як поняття, що «відображає різні (традиційні, сучасні та змішані) форми і тактики мистецтва або специфічні культурні практики та артефакти, спеціально сплановані та «експоновані» у міському просторі, спрямовані головно на (ре)конструювання публічного простору міських спільнот за допомогою ініціювання діалогу, дискусії чи провокації суперечки з загальнозначимих питань як основних «продуктів» подібних практик та об'єктів на противагу, власне, твору мистецтва» [1, с. 59].

Зважаючи на основні концепції вказаного мистецького явища дослідник також застосовує такий термін як «публічне мистецтво нагадування» — це видовий різновид public art, який головним чином націлений на актуалізацію соціальної пам'яті у публічному просторі міста. Публічне мистецтво нагадування спрямовує творчі зусилля на те, щоб розкрити структуру соціальних відносин між художником як виробником символів, системою — головним замовником і тлумачем сенсу, і публікою — споживачем сенсу [1, с. 73]. Автор виводить концепцію, що художники, ідентифікуючи себе з певними соціальним групами, спрямували частину своїх творчих пошуків у сферу «культивації», «інтенсифікації» пам'яті цих груп, використовуючи при цьому «специфічну художню мову публічного мистецтва». Останнє, в свою чергу, схильне відходити від форм традиційних пам'ятників, оскільки його «предметне поле розширюється завдяки включення проблематики форм і засобів нагадування» [1, с. 69]. Слід зазначити, що свої концепції автор формує, базуючись, здебільшого, на соціологічних дослідженнях. Однак, незважаючи на це, він акцентує увагу на актуальних питаннях термінології public art та вперше робить спроби адаптації його в українській мові, при цьому визнаючи термін «мистецтво в публічному просторі», що є досить розповсюджений у вітчизняних наукових джерелах, лише початковим етапом public art.

Проаналізувавши специфіку цього поняття та простеживши певні особливості щодо його застосування, можемо стверджувати, що є ряд труднощів з адаптацією терміна public art в Україні: він досить рідко застосовується як в наукових джерелах, так і в ЗМІ, зокрема більш розповсюдженими є такі терміни як «street art», «міська скульптура» та «мистецтво в громадському просторі», які є лише структурними елементами масштабного культурного феномену. Це, в свою чергу, зумовлене відсутністю комплексного дослідження проблематики цього явища в Україні та, зокрема, актуальних питань щодо термінології новітніх мистецьких практик. Однак, якщо Україна хоче співпрацювати та взаємодіяти в світовому культурному просторі, то необхідно вибудувати єдину понятійну структуру.

Суттєвою проблемою є те, що на цьому етапі термінологічний інструментарій в Україні загалом дещо обмежений, оскільки актуальним є застосування термінів іншомовного походження, а не пошук українських еквівалентів. Однак, необхідними є спроби адаптації нових культурних понять, тому, зважаючи на досвід інших країн, термін public art в українській мові також повинен мати певний еквівалент. Зазначимо, що проблема термінології стосується також низки інших англомовних понять, які є складовою public art. Проте, якщо звернутись до поняття «street art», то цей термін є сформованим та розповсюдженим в українському культурному просторі, а також вже тривалий час має усталений аналог — «мистецтво вулиці». Останній досить часто використовується в наукових та публіцистичних джерелах та поступово замінює свій англомовний прототип, що є

характерним прикладом адаптації сучасної мистецької термінології в Україні.

Оскільки досить важко знайти повноцінний замінник терміна public art, можна частково підтримати пропозицію Д. Зайця і застосовувати дослівний переклад — «публічне мистецтво», оскільки так як він значною мірою характеризує вказане явище, хоча і дещо обмежує його масштаби. Або, зважаючи на певні розбіжності щодо трактування прикметника «публічний», можна запропонувати ще один варіант адаптації — «громадське мистецтво». Зауважимо, що це словосполучення може видатись недостатньо влучним та малоінформативним, бо, незважаючи на те, що прикметник «громадський» в українській мові має досить широке значення, у мистецькому контексті дещо втрачає свою суть.

Однак, незважаючи на спроби адаптації, будь-який із запропонованих варіантів (термін «публічне мистецтво» або «громадське мистецтво») певний час буде супроводжуватись англійським прототипом, оскільки тенденція застосування термінів англомовного походження загалом простежується в усіх сферах сучасної культури. Тому ці питання залишаються відкритими для дослідження з позицій не лише мистецтвознавства і культурології, але і, в першу чергу, сучасної української філології.

1. *Заєць Д.О.* Публічне мистецтво та актуалізація соціальної пам'яті у міському просторі Харкова / Д. Заєць // [Електронний ресурс] — режим доступу — https://sites.google.com/site/laborskult/projects.
2. *Мусієнко Н.* Public Art у просторі сучасного міста. Київська практика / Н. Мусієнко // [Електронний ресурс] — режим доступу — http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Spdr/2010_7/136-149.pdf.
3. *Фирсов Г.Г.* Споры о понятии public art как отражение различных течений внутри самого public art / Г.Г. Фирсов // [Електронний ресурс] — режим доступу — http://propublicart.ru/publication?id=12.
4. *Чепелик О.* Взаємодія архітектурних просторів сучасного мистецтва та новітніх технологій або мультимедійна утопія: моногр. / О.В. Чепелик ; Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. — К. : Хімджест, 2009. — 260 с.
5. *Шугуров П.* Монументальное искусство и public art / П. Шугуров // [Електронний ресурс] — режим доступу — http://www.33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/090215_Shugurov_Monumental_Public-art.htm.
6. *Harding D.* Public art — contentious term and contested practice / D. Harding // [Електронний ресурс] — режим доступу — http://www.davidharding.net/article07/article0701.php.
7. *Krajewski M.* Co to jest sztuka publiczna / M. Krajewski // Kultura i Społeczeństwo. — № 1/2005. — P. 2—35.
8. *Kwon M.* For Hamburg: Public Art and Urban Identities // M. Kwon // [Електронний ресурс] — режим доступу — http://www.art_omma.org/issue6/text/kwon.htm.

Anna Yefimova

ON CONTEMPORARY CREATIVE PRACTICES OF PUBLIC ART TRENDS: SOME ISSUES OF TERMINOLOGY

The article presents quite comprehensive research-work in specificity of «public art» term with analysis of modern conceptions as for its classification and interpretation. In addition a problem of translation and usage for definition of «public art» in Ukrainian sources has been brought forward as well as analytic study in variants of its adaptation for terminological needs of Ukrainian art scholarship.

Keywords: term, concept, public art, classification, adaptation, terminology.

Анна Ефимова

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ PUBLIC ART: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

В статье комплексно исследуется специфика термина «public art», проводится анализ современных концепций класификации и трактовки даного понятия. Кроме того, определены проблемы перевода и применения в украинских источниках дефиниции «public art», а также рассмотрены варианты его адаптации в украинской искусствоведческой терминологии.

Ключевые слова: термин, понятие, public art, классификация, адаптация, терминология.

Роксолана ФУР

МІЖНАРОДНІ СИМПОЗІУМИ ГУТНОГО СКЛА У ЛЬВОВІ: ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛА

Стаття передбачає стислий аналіз літератури та джерел, необхідних для висвітлення теми міжнародних симпозіумів гутного скла у Львові. Для розкриття теми літературу та джерела умовно розділено на дві взаємодоповнюючі підгрупи: література, в якій висвітлено історичні передумови становлення і розвитку художнього скла в Україні та світі, та література і джерела стосовно менеджменту і маркетингу в культурній сфері.

Ключові слова: аналіз літератури та джерел, симпозіум гутного скла, художнє скло.

Симпозіуми гутного скла є важливою складовою культурного життя Львова. Симпозіум — не лише мистецька акція, що об'єднує художників у творчому процесі, а й демонстрація нових можливостей склотворення, пов'язаних з техніко-технологічним процесом та обміну набутим досвідом.

Наше дослідження висвітлює процеси становлення і діяльності міжнародних симпозіумів гутного скла у Львові та специфіку їх функціонування. Це явище мало досліджене, і тому кількість матеріалів, що безпосередньо стосуються теми, є обмеженою. Також немає фундаментальних досліджень в галузі художнього скла, в яких комплексно було б розглянуто історичні передумови становлення симпозіумів гутного скла у Львові на фоні загального розвитку гутництва та менеджменту мистецтва, де було б проаналізовано роботу подібних симпозіумів у сфері художнього скла.

Опрацьовуючи тему, літературу та джерела, необхідні для її розкриття, ми розділили їх на дві групи. Перша — література та джерела, що стосуються становлення художнього скла в Україні і світі, монографії, присвячені творчості окремих художників, публікації в періодиці, каталоги виставок. До другої групи ми віднесли літературу та джерела, які характеризують функціонування художніх організацій у соціокультурному середовищі, а саме: менеджмент та маркетинг мистецтва, їх специфіку та особливості.

В різні часи до питання розвитку і специфіки художнього скла в Украні зверталися такі дослідники як: П. Біленький, С. Мартинюк, З. Чегусова, Е. Ботанова, Н. Качалов, А. Зельдич, Ф. Черняк, В. Рожанківський, Ф. Петрякова та ін.

Аналіз джерел розпочнемо із висвітлення історичних відомостей щодо розвитку художнього скла в Україні і світі та провідних дослідників галузі, а саме проаналізуємо монографії і статті, присвячені історії скловиробництва в Україні.

Дослідник В. Рожанківський у праці «Українське художнє скло» [20] розглядав збірки старого українського скла від часів Київської Русі до середини XX ст. та впорядкував відомості про галузь скловиробництва в Україні у літературних джерелах. Автор подав основні етапи становлення гутництва, а також його основні осередки від III ст. н. е. до середини XIX століття. Крім ґрунтовного історичного аналізу становлення склоробства на теренах України науковець охарактеризував матеріали і техніки

виробництва скляних виробів, систематизував види і форми скловиробів, перелічив характерну орнаментику та декор. Також висвітлив діяльність народних майстрів та провідних підприємств, що спеціалізувалися на художній склопродукції в середині й другій половині XX ст. (Завод № 1, пізніше «Райдуга», Київський скло-термосний завод, Артемівський і Одеський заводи, найстаріше підприємство у Нестерові Жовківського р-ну Львівської обл.). Зауважимо, що у згаданій праці мистецтву гутного скла у XVIII—XIX ст. присвячено окремий розділ. Гутне виробництво XVIII і початку XIX ст. розвинулось до меж повної творчої оригінальності, утворивши свій, український стиль художнього скла [20, с. 60].

Також авторству В. Рожанківського належить праця «Скло і художник» [19], в якій автор у широких хронологічних рамках від 80—90 рр. XIX ст. до середини 60-х рр. XX ст. розглядає проблеми художнього склярства на прикладі найпоширеніших видів виробів (масовому посуді, декоративних предметах, дрібна пластика). Особливе місце у формуванні нових тенденцій у художньому склі автор відводить провідним персоналіям, що є піонерами у техніко-технологічних і образних підходах у мистецтві склотворення, а саме: Є. Руссо, Е. Галлє, Р. Лялік, Л. Тіффані, Гоффман, Я. Коуля, Я. Котера та ін. Автор умовно поділив розвиток художнього скла у світі на певні періоди: кінець XIX ст. — 1917 р., міжвоєнний період від 1917 по 1945 р., та від 1945 до 1965 року. Також школи художнього скла автор поділив на дві підгрупи: центральноєвропейську і північноєвропейську. Класифікував художнє скло по світових і європейських школах художнього скла і проаналізував творчу діяльність їх представників та основні підприємства, на яких розвивалося мистецтво художнього скла. Приділив значну увагу розвитку художнього скла у Радянському Союзі, до складу якого входила Україна, зокрема, заснуванню і діяльності Львівської керамікоскульптурної фабрики і творчості, її провідних майстрів. В. Рожанківський пише: «Тут розгорнулася цікава робота, яку вирізняє сміливе поєднання традицій і новаторства» [19, с. 74].

Ф. Петрякова у праці «Українське гутне скло» [16] особливу увагу приділяє проблемі розвитку гутних традицій в українському склярстві. Монографія носить аналітичний характер, її можна розглядати як найбільш ґрунтовне мистецтвознавче дослідження з питань специфіки художнього гутного скла. Авторка вводить в обіг значний фактологічний матеріал. Широко розглядає і проаналізовує історію українського гутництва.

До питання львівської мистецької школи, скла зокрема, звертається у монографії «Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття» [5] О. Голубець, Р. Яців у статті «Модерна оксиденція мистецького Львова» [32] та, частково, у виданні «Українське мистецтво XX століття: ідеї, явища, персоналії» [33].

Одним із останніх напрацювань, в якому розривається становлення львівського гутного скла, є праця Ф. Черняка «Львівське гутне скло другої половини XX століття» [27]. Тут здійснений історичний аналіз винайдення та розвитку мистецтва гутного скла, зокрема на Львівщині, акцентується на діяльності Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики та Львівської національної академії мистецтв, де формувалося нове покоління художників-склярів, чия творчість зберігала і розвивала народну традицію гутного скла. Також автор як безпосередній учасник мистецького життя і художник-скляр зі світовим іменем зазначає важливість міжнародних симпозіумів гутного скла, що відбуваються у Львові від 1989 р. за ініціативи А. Бокотея — майстра скла, теперішнього ректора Львівської національної академії мистецтв. Важливою в монографії є короткі каталогізовані анотації про львівських майстрів і художників гутного скла, їх біографічні дані та основні твори.

Займається темою художнього скла в Україні та висвітлює діяльність міжнародних симпозіумів гутного скла у Львові мистецтвознавець Є. Шимчук. Зокрема, тему художнього скла ми зустрічаємо в її статтях: «Міжнародний симпозіум з гутного скла» (1993 р.) [31], «Мистецтво скла в Україні» (1995 р.) [30], «Ми є на земній кулі як держава мистецька» (1997 р.) [29]. «Мистецтво скла в Україні» — стаття, в якій коротко системно проаналізований розвиток сучасного художнього гутництва, окреслені основні постаті та їх творчий доробок в царині склотвореня. У статті «Міжнародний симпозіум з гутного скла» Є. Шимчук висвітлює основні акції II сим-

позіуму, його організаторів та специфічну творчу атмосферу, притаманну цьому симпозіуму. Стаття «Ми є на земній кулі як держава мистецька» розкриває події III симпозіуму, проведеного у Львові в жовтні 1995 року. В ній зазначається, що становлення школи гутного скла у Львові відбулося за ініціативи А. Бокотея — ректора Львівської національної академії мистецтв.

Загалом до творчості А. Бокотея зверталися такі мистецтвознавці і дослідники, як: О. Голубець — мистецтвознавець, професор Львівської національної академії мистецтв («Глибина скла (Андрію Бокотею — 60»)) [6], Г. Андрієнко («Кроки художньої думки: лінія, скло, форма») [1], З. Чегусова («Сяйливе скло філософа і майстра: А.А. Бокотея») [26], що у своїх працях розкривали діяльність художника як у царині художнього скла, так і в освітньонауковій ділянці.

Одним з останніх видань про творчість майстра стала монографія «Маестро художнього скла Андрій Бокотей» [25], яку представив академік АМ України, доктор мистецтвознавства, професор, головний редактор журналу «Образотворче мистецтво» О. Федорук. В праці розкрито всю повноту потужного творчого образу митця, заслугою якого «в царині скла є те, що він виступив у ролі реформатора і генератора творчих задумів та ідей, приніс у мистецтво іскру новизни, запаленої вогнем експерименту...».

Важливо зазначити, що авторству А. Бокотея належать теоретичні праці, а саме такі статті, як «Музей скла: прозорість існування» в «Образотворчому мистецтві» [3] та «Центр світу скла у нас» в «Українській культурі» [2]. Автор в статтях наголошує на важливості унікальності артефактів художнього скла, що знаходяться у Львові, на їх високій історичній, культурній і художній цінності.

Проблема декоративно-прикладного мистецтва та художнього скла загалом розкрита науковцями в часописі «Образотворче мистецтво» (№ 3, 2009 р.). Тематика номера була цілковито присвячена художникам, творча діяльність яких відбувається в контексті декоративно-прикладного мистецтва. М. Слабошпицький у статті цього номера «Культура — наш амбасадор до світу. Кілька уваг на тему» [23] особливо акцентує на важливості декоративно-ужиткового мистецтва та творчості художників окресленої царини. Автор пише: «Я захоплений мистецтвом Андрія Бокотея, Тараса Левківа, Василя Сідака, Віктора Наконечного...— можу називати ще цілу низку імен майстрів різних шкіл і технік... Україна не здивує і не завоює світ ані нафтою, ані газом, ані вугіллям, ані електронікою, ані танками чи ракетами, ані новими технологіями... Україна може — й дуже успішно! — заявити про себе у світі культурою» [23, с. 4—5].

Є статті, які присвячені персоналіям не тільки українського, а й світового художнього скла. У статті заслуженого діяча мистецтв України Т. Придатко [17] представлено творчий шлях Франца Черняка. Розкривається його яскравий талант і своєрідність мислення, висока майстерність вільного формування гарячої скломаси. «Черняк постійно шукає нові шляхи втілення своїх задумів. Він поєднує кольорові об'єми і прозоре скло», — пише автор. Необхідно відмітити, що Франц Черняк є учасником Міжнародних симпозіумів гутного скла у м. Нови Бор (1982, Чехія), у м. Львові (1989 р.), у м. Печ (Угорщина), у м. Гусь-Хрустальному (Росія), в м. Корінгу (США). Ілюстративний матеріал творчого доробку майстра представлено в каталозі «Скло Франца Черняка» [22].

Ще одна стаття з цього номеру присвячена представнику львівської школи художнього скла О. Звіру. Магістр, художник скла Б. Зайшла в стислій формі розкриває розмаїття творчого характеру майстра. «Педагог з багатолітнім досвідом і митець з практичними знаннями, Олесь Звір — автор багатьох науково-методичних розробок, навчальних програм, які є вагомим внеском у навчальний процес академії». «В Україні, зокрема в Галичині, де львівська школа гутництва зберегла та відродила давні традиції, поєднавши їх із новим баченням, із сучасними технологіями, Звір є провідним представником цієї школи із власним стилем, емоційним насиченням творів» [8, с. 44].

Також заслуговують на увагу каталоги виставок творів I, III та VI симпозіумів. Стаття-анонс про проведення V симпозіуму поміщена у журналі «Образотворче мистецтво» (№ 3, 2001 рік), її автор — М. Друченко [7]. Відмінний ілюстративний матеріал зібраний у альбомі «Сучасне українське художнє скло» (1980), автор-упорядник Ф.С. Петрякова [24].

Поштовх до формування естетично нового розуміння художнього скла в Україні відбувся з другої половини XX ст. і збігся з контекстом загальносвітових процесів у художньому склі, внаслідок чого створився новий «авторський» підхід до склотворення. Згодом всі нові тенденції авторського скла знайшли своє втілення у світовому русі «студійного скла» (Studio glass movement), який виник у Європі і Америці в середині — другій половині 80-х рр. XX століття. До «студійного руху» приєдналися й українські професійні склярі.

Варто зупинитись на дослідженні становлення художнього скла у світі в праці доктора мистецтвознавства, провідного наукового співробітника Науково-дослідницького інституту теорії та історії образотворчих мистецтв, професора Російської академії живопису, скульптури і архітектури — Л. Казакової «Світове художнє скло XX століття. Основні тенденції. Провідні майстри» [9]. У праці висвітлюється розвиток художнього скла у світі, витоки і становлення авторського художнього скла, зародження та характер студійного скла — Glass studio movement, яке набуло поширення у другій половині XX століття. Автор пише: «У прагненні до нової естетики скла в результаті творчого експерименту змінювалися принципи формотворення історичного призначення скла, виникали нові види та жанри. Поняття «художній об'єкт», що народилося в авангардному мистецтві XX ст., стало настільки універсальним та всеохоплюючим, що наблизило до себе сферу декоративних мистецтв, скла загалом... Студійний рух у сучасному склі, що почався в країнах Західної Європи і США в другій половині XX ст., став однією з яскравих форм вияву авторського стилю» [9, с. 55].

Однією з останніх комплексних праць в царині художнього скла є дослідження А. Каспшак і Г. Скоропадової «Європейське скло» [12].

Важливим в опрацюванні цієї проблеми є Інтернет-ресурси, а саме, офіційні сайти фестивалів, конференцій, симпозіумів художнього скла. Такі сайти дають інформацію про акцію, її організаційну структуру, учасників, гостей, заходи [21]. Також на сайтах можна переглянути виконані твори та їх аналіз.

Перегляд джерел та історіографії художнього скла Львова кінця XX — початку XXI ст. на загал свідчить про відсутність комплексного мистецтвознавчого аналізу процесів та явищ, що формують художньо-образну мову львівської школи художнього скла та її інтеграцію в європейський мистецький простір.

Огляд другої групи джерел, необхідних для розкриття нашої теми, представлений літературою з менеджменту і маркетингу мистецтва та специфіки діяльності в ній. Перші такі дослідження з'явилися у другій половині XX століття. Саме в таких працях поєднуються економічні принципи менеджменту і маркетингу із завданнями, які стоять перед культурними і мистецькими структурами, розкриваються теоретичні і практичні аспекти діяльності в соціокультурному просторі.

Найбільш ґрунтовні праці з арт-менеджменту та маркетингу належать закордонним дослідникам. Зокрема, одним з перших, хто звернувся до проблеми менеджменту і маркетингу мистецтва, є Ф. Кольбер — Віце-президент Ради з мистецтва Канади, декан кафедри арт-менеджменту, професор культурної політики Вищої школи економічних наук (Монреаль, Канада), видавець і головний редактор International Journal of Arts Management. Автор числених публікацій, в тому числі Marketing Culture and the Arts.

Одним з останніх і вагомих видань, що висвітлюють цю тему, стала праця професора Утрехтської школи мистецтв (Голландія) Г. Гаоорта «Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль» [4]. У цій книзі науковець власний досвід знань з історії і теорії мистецтва поєднує з навичками практичних організаційних досягнень в менеджменті мистецтва. За словами автора, «задовго до того, як у західних бізнесових школах зародився науковий підхід до менеджменту, такі підприємці у сфері культури як архітектор єгипетських пірамід Імхотеп, провідний актор грецького театру Тепсіс (500 р. до н. е.), митці Ренесансу Леонардо да Вінчі, Вільям Шекспір та піонер розваг XX століття Волт Дісней показали справжню силу організаційних креативних процесів. Знання цієї історії також є частиною базових знань менеджменту мистецтва» [4, с. 15].

Російська дослідниця Е. Шекова у монографії «Менеджмент у сфері культури (Російський та закордонний досвід)» [28] робить спробу дати сучасний і комплексний аналіз теоретичних і практичних питань менеджменту організацій культури. В основу дослідження закладено ді-

яльність музеїв і театрів, переважно російських та американських.

Одними з важливих досліджень в арт-менеджменті є дослідження, які висвітлюють маркетингову діяльність у мистецтві. До таких праць відносимо «Маркетинг у сфері культури та мистецтв» (Ф. Кольбер, Ж. Нантель, С. Білодо, Дж. Д. Річ) [13]. Модель маркетингу, подана у цій книзі, забезпечує менеджера підприємства культури чи мистецтва базовими знаннями та аналітичними принципами. У дослідженні пов'язані в одне ціле різні аспекти маркетингового процесу. Дослідники пишуть: «Підприємства культурної сфери посідають важливе місце в житті суспільства. Вони відображають культурну ідентичність через зміст пропонованих творів (цінності, проблеми, табу), форму (технології), показник поширеності (кількість закладів в місті) та тип споживання» [13].

Важливим у цьому дослідженні є джерельна база. Адже дуже потрібним було опрацювати доступну документацію для організації, функціонування і проведення міжнародних симпозіумів гутного скла у Львові. Тому до уваги було взято: взірці розпорядчих наказів стосовно проведення симпозіумів; програми проведення акцій. Для аналізу рекламних заходів щодо популяризації симпозіумів були використані засоби друкованої реклами, а саме: каталоги [10; 11; 14; 15], запрошення, афіші, буклети, програми, рекламний медіа-план у засобах масової інформації.

При вивченні запропонованої теми та аналізі літератури й джерел напрошуються наступні висновки: сьогодні немає дослідження, у якому комплексно було б висвітлено проблематику становлення і розвитку українського сучасного художнього скла в контексті загальносвітових тенденцій художнього склярства та мистецьких процесів; також відсутні узагальнені наукові висліди, що розкривають сутність львівської школи гутного скла як фактора утвердження художнього скла в Україні та її значення для інтеграції цього явища у європейський мистецький простір.

1. *Андрієнко Г.* Кроки художньої думки: лінія, скло, форма / Г. Андрієнко // Образотворче мистецтво. — 2005. — Ч. 4. — С. 30—33.
2. *Бокотей А.* Центр світу скла у нас / А. Бокотей // Українська культура. — 2001. — Ч. 6. — С. 16—17.
3. *Бокотей А.А.* Музей скла: прозорість існування / А.А. Бокотей, Р.Т. Шмагало // Образотворче мистецтво. — 2001. — Ч. 1. — С. 92—93.
4. *Гаорт Г.* Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль / Г. Гаорт. — Львів : Літопис, 2008. — 360 с.
5. *Голубець О.М.* Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття: моногр. / О.М. Голубець. — Львів, 2001.
6. *Голубець О.М.* Глибина скла (Андрію Бокотею — 60) / О.М. Голубець // Образотворче мистецтво. — 1998. — № 2. — С. 77—78.
7. *Друченко М.* V Міжнародний симпозіум гутного скла / М. Друченко // Образотворче мистецтво. — 2001. — № 3. — С. 85.
8. *Зайшла Б.* Гута Олеся Звіра / Б. Зайшла // Образотворче мистецтво. — 2009. — № 3. — С. 44.
9. *Казакова Л.* Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера: / Л. Казакова // НИИ теории и истории изобразит. искусств РАХ. — М. : Пинакотека, 2007. — 272 с.
10. Каталог виставки творів I симпозіуму гутного скла. 1989. — Львів, 1992.
11. Каталог виставки творів III Міжнародного симпозіуму з гутного шкла. II Міжнародний симпозіум з гутного шкла 1992 / укладач Є. Шимчук. — Львів : Гердан, 1995. — 89 с., іл.
12. *Каспшак А.* Європейське скло / А. Каспшак, Х. Скоропадова. — Львів ; Варшава, 2008.
13. *Кольбер Ф.* Маркетинг культуры и искусства: пер. з англ. / Ф. Колбер; Ж. Нантеля, С. Билодо, Дж. Д. Рича. — СПб. : Арт-Пресс, 2004. — 255 с.
14. Львівська академія мистецтв. Кафедра художнього скла : каталог / Кафедра художнього скла Львівської академії мистецтв. — Львів, 1998. — 67 с. : Вступна стаття Ф. Петрякової.
15. Міжнародний симпозіум гутного скла : каталог виставки VI симпозіуму гутного скла. — Львів : ТзОВ «Колір ПРО», 2006.
16. *Петрякова Ф.* Українське гутне скло / Ф. Петрякова. — К., 1975.
17. *Придатко Т.* Гутне скло Франца Черняка / Т. Придатко // Мистецтвознавчий автограф. — Львів : ЛНАМ ЛІГА-ПРЕС, 2010. — С. 88—96.
18. *Придатко Т.* Чарівна матеріалізація мрій / Т. Придатко // Образотворче мистецтво. — 2009. — Ч. 3. — С. 38—40.
19. *Рожанківський В.* Скло і художник / В. Рожанківський. — М. : Наука, 1971. — 99 с., 173 іл.
20. *Рожанківський В.* Українське художнє скло / В. Рожанківський. — К. : Вид-во АН УРСР, 1959. — 151 с., іл.
21. Симпозіуми гутного скла у Львові — [Електронний ресурс] — режим доступу — www.glassymposium.org.
22. Скло Франца Черняка: Каталог / Управління культури Львівського облвиконкому, Львівська організація спілки художників УРСР, Львівська експерименталь-

на кераміко-скульптурна фабрика художнього Фонду УРСР. — Львів, 1988. — 16 с., іл.
23. *Слабошпицький М.* Культура наш амбасадор до світу. Кілька уваг на тему / М. Слабошпицький // Образотворче мистецтво. — 2009. — № 3. — С. 4—5.
24. Сучасне українське художнє скло. Альбом / авторупорядник Ф.С. Петрякова ; вступна стаття В.А. Щербак. — К. : Мистецтво, 1980. — 300 с.
25. *Федорук О.* Маестро художнього скла Андрій Бокотей: моногр. / О. Федорук. — К. : Либідь, 2008. — 320 іл.
26. *Чегусова З.* Сяйливе скло філософа і майстра: А.А. Бокотей / З. Чегусова // Культура і життя. — 2002. — 13 лют. — С. 3.
27. *Черняк Ф.* Львівське гутне скло другої половини XX століття. Нарис історії : Навчальний посібник / Ф. Черняк. — Львів : ЛНАМ, 2006. — 159 с., іл.
28. *Шекова Е.Л.* Менеджмент в сфере культуры (Российский и зарубежный опыт) / Е.Л. Шекова. — СПб. : Алетейя, 2006. — 186 с.
29. *Шимчук Є.* Ми є на земній кулі як держава мистецька / Є. Шимчук // Образотворче мистецтво. — 1997. — Ч. 2. — С. 67—68.
30. *Шимчук Є.* Мистецтво скла в Україні / Є. Шимчук // Артанія. — 1995. — С. 41.
31. *Шимчук Є.* Міжнародний симпозіум з гутного скла / Є. Шимчук // Образотворче мистецтво. — 1993. — Ч. 2. — С. 53—55.
32. *Яців Р.* Модерна оксиденція мистецького Львова / Р. Яців // Образотворче мистецтво. — К. : Софія-А, 2007. — № 2. — С. 10—11.
33. *Яців Р.* Українське мистецтво XX століття: ідеї, явища, персоналії / Роман Яців. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. — 246 с.

Roksolana Fur

LVIV INTERNATIONAL SYMPOSIA OF BLOWN GLASS: LITERATURE AND SOURCES

The article has been aimed at a brief analysis of publications and material sources indispensable for throwing some light upon the topic of Lviv international blown glass symposia. To disclose the theme all known source and the literary data have been conventionally divided into two complementary parts — publications concerned with historical predispositions as for formation and development of artistic glass in Ukraine and abroad, and publications and sources related with management and marketing practices in cultural sphere.

Keywords: analysis of literature and sources, the symposium of blown glass, artistic glass.

Роксолана Фур

МЕЖДУНАРОДНІЕ СИМПОЗИУМЫ ГУТНОГО СТЕКЛА ВО ЛЬВОВЕ: ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Статья предусматривает краткий анализ литературы и источников, необходимых для освещения темы международных симпозиумов гутного стекла во Львове. Для раскрытия темы литература и источники условно разделены на две взаимодополняющие подгруппы: литература, в которой освещены исторические предпосылки становления и развития художественного стекла в Украине и мире, и литература и источники, относящиеся к менеджменту и маркетингу в культурной сфере.

Ключевые слова: анализ литературы и источников, симпозиум гутного стекла, художественное стекло.

Дмитро ПШЕНИЧНИЙ

ХУДОЖНЄ ТКАЦТВО ОЛЕГА МІНЬКА

Публікація присвячена мистецтвознавчому розгляду художнього ткацтва Народного художника України О. Мінька. Досліджуються монументальні гобелен-завіси, тематичні текстильні панно, ткані сувенірні вироби, одягові тканини, які у творчості митця найменш вивчені. Вони оздоблені стилізованим геометричним українським орнаментом, мають вишуканий колорит, фактуру і яскраво характеризують індивідуальність художника. Деякі тематичні твори, певною мірою, відтворюють ідеологічну символіку своєї доби. Досліджуються художні якості творів та висвітлюється взаємозв'язок між художнім ткацтвом і малярством митця.

Ключові слова: монументальні гобелен-завіси, тематичні текстильні панно, сувенірні ткані вироби, традиції народного ткацтва, орнамент, колорит, фактура, інтер'єр.

Олег Мінько — випускник кафедри художнього текстилю ЛДІПДМ (1965), в минулому старший майстер і художній керівник ткацького цеху Львівського художньо-виробничого комбінату (1966—1971), з 1971 р. він художник монументально-декоративного цеху того ж комбінату, з 1982 р. викладач, а з 1991 р. і дотепер завідувач кафедрою художнього текстилю в ЛНАМ. Тому наша стаття присвячена аналізу текстильного доробку митця.

Творчість О. Мінька в галузі художнього текстилю не отримала належного висвітлення в мистецтвознавчій літературі. Слід розпочати з праці, що містить вичерпну інформацію митця: «Олег Мінько. Каталог творів і бібліографія» Л. Шпирало-Запоточної [14]. В каталозі подано перелік виставок, у яких брав участь О. Мінько, названо персональні імпрези, мистецькі твори, публікації художника і, що важливо для дослідників, в ньому вміщено список виставкових каталогів, перелік літератури про митця та його творчість від 1959-го по 1998-ті роки.

Окремі відгуки (друковані, рукописні чи усні), в яких розглядають декоративні завіси, тематичні гобелени чи сувенірну текстильну продукцію О. Мінька висловили вчені В. Овсійчук, Г. Кусько, О. Голубець [3; 4], Г. Островський [15], Л. Жоголь [5; 6], Т. Кара-Васильєва [7], О. Падовська [17], О. Луковська [8], А. Мороз [12], Т. Придатко [18], О. Чарновський [11], А. Попов [16], А. Бєляєва [1], а також художники М. Токар [20, 21], М. Жиліна, І. Мінько-Муращик (донька художника), львівський журналіст В. Глинчак [2] та ін. Певною мірою, осмислює творчі роботи О. Мінька в галузі художнього текстилю журналістка з Києва С. Єременко в фундаментальному есеї «Олег Мінько. Живопис як молитва» про життя і творчість митця [13].

Текстильна спадщина художника в порівнянні з малярством найменше досліджена мистецтвознавцями. Не надто велику увагу звертає на свої текстильні твори і сам художник, оскільки більше позиціонує себе як живописець. Проте, автору статті текстильна творчість художника видається вагомою, суттєвим є встановлення певного взаємозв'язку між авторським художнім ткацтвом і живописом.

Постало питання фотофіксації ілюстративного матеріалу з означеної теми, який дотепер в жодній публікації не зустрічався. Проблемою було його зібрати. Тому протягом останнього року автор провів ро-

боту по його збору. Здійснені експедиційні поїздки в Київ, Рівне, Ужгород, Буськ (на Львівщині), де в громадських інтер'єрах декоративні гобелен-завіси О. Мінька використовуються дотепер. Проведено їх фотографування, встановлено стан збереження, визначено місцезнаходження, яке в певних випадках мінялося. Проведено інтерв'ювання на місцях використання завіс. На жаль, напевно, втраченою є декоративна гобелен-завіса (1984, 6 х 20 м) з міста Свалява Закарпатської області, оскільки зруйновано Палац культури і техніки лісокомбінату, для якого вона була виготовлена. Після розпаду СРСР, в часи української незалежності, в першій половині 90-х рр. Палац занедбано, як і більшість державних підприємств, установ та організацій. З 1995 р. споруду перестали використовувати, і відтоді вона швидко перетворилася на руїну [9]. Також не відомо про стан і місце знаходження завіси (1983, 8 х 20 м) в колишньому Палаці культури «Будівельник» міста Сімферополь. У такому випадку важливим є процес фотофіксації й опрацювання збереження ще не втрачених гобелен-завіс О. Мінька.

Зважаючи на значимість мистецького доробку О. Мінька — вихованця і продовжувача кращих традицій львівської мистецької школи, шістдесятника, професора Львівської національної академії мистецтв, активного учасника сучасного мистецького життя — варто ґрунтовніше розглянути текстильні твори митця, для кращого розуміння фундаментальних основ творчості художника.

Навчаючись в ЛДІПДМ на кафедрі художнього текстилю О. Мінько в 1965 р. виконує дипломну роботу «Інтер'єр дитячої кімнати» (керівник Галкіна Н.М, майстрині Козак Л.М., Дацько М.А.). Це перша важлива праця митця в галузі художнього текстилю. Було спроектовано і виготовлено в матеріалі вовняний килим на підлогу, шовкову фіранку на вікно, покривальце на ліжко і картину-аплікацію з кольорового паперу — «Червоний коник». Під час роботи над проектом О. Мінько надихався творчістю П. Мондріана та мистецтвом геометричної абстракції загалом, а також, і, можливо, в першу чергу українською народною плахтою. На той час це було прогресивне рішення в контексті європейської художньої культури. Крім того, робота носила виражене національне забарвлення.

Голова державної екзаменаційної комісії з захисту дипломних робіт архітектор В. Заболотний назвав роботу вдалою, а професор, завідувач кафедрою художнього текстилю Є. Арофікін сказав, що килим красивий і сучасний [19]. Треба відзначити, що протягом навчання О. Мінько проявив себе як успішний і талановитий студент. Він активно займався творчою роботою, відомі нонконформіські живописні абстракції художника (1961—1966). На відділі «Художнє оформлення тканин» О. Мінько вчився з сильною групою студентів, які в майбутньому стали видатними художниками: І. Боднар, Н. Паук, Л. Пушкаш, М. Целуйко, В. Федько та ін. Спілкування і творча конкуренція сприяли їх мистецькому росту. Важливе значення у творчій біографії митця мала і «підпільна школа» К. Звіринського, учнями якої в студентські роки також були П. Маркович, А. Бокотей, З. Флінта, Б. Галицький, Б. Сорока, Б. Сойка, Р. Петрук, Л. Крип'якевич-Цегельська та ін.

Після закінчення інституту О. Мінько працює старшим майстром, а з 1971 р. — художнім керівником ткацького цеху Львівського художньо-виробничого комбінату при Художньому Фонді УРСР. В 1971—1982 рр. О. Мінько — художник монументального цеху того ж комбінату. За відрядженням з роботи він в 1966 р. їздив в Прибалтику (Вільнюс, Каунас, Рига) для ознайомлення з художнім ткацтвом краю і набуття професійного досвіду в місцевих виробничих комбінатах. Це значно розширила кругозір художника та надала нових вражень для творчості.

У львівському ткацькому цеху було належне технічне і матеріальне забезпечення для продуктивної творчої діяльності. З історією розвитку і становлення цеху пов'язані імена відомих тепер представниць львівської школи художнього текстилю: Є. Фащенко, І. Винницької, Н. Паук, О. Крип'якевич, С. Шабатури та ін. [8]. Довгий час майстринею в цеху працювала і Ольга Мінько — дружина художника. На виробництві була творча атмосфера, майстри створювали художні вироби на основі народних мотивів у техніці ремізного та й перебірного ткання. Вироби були сучасні та модні, вирізнялися з-поміж інших. Художня продукція текстильного цеху користувалася попитом в Україні та за кордоном (Японія, Росія, Болгарія, Угорщина та ін.).

Олег Мінько сам проектував і ткав серветки, рушники, верети, килими, наволочки, покривала. За його ініціативою вперше було впроваджено виготовлення комплектів сучасного одягу. Окремо ткали хустки, шарфи, спідниці, сукні, пуловери, кептарі. Згодом надійшли замовлення і на сценічні костюми для різних художніх колективів. Олег Мінько — автор серії сучасного тканого одягу для народного ансамблю зі Сваляви (1966) — виткано було майже п'ятдесят костюмів.

Текстильна сувенірна продукція художника позначена вишуканою простотою та лаконічністю. Переважають смугасті композиції. Гама виробів тепла з використанням білої і чорної вовни, сріблястого люрексу чи золоченої нитки. Часто зустрічаються хрестоподібні та ромбовидні мотиви. Художник експериментував з каймою та бахромою виробів. У станковому ткацтві О. Мінька сформувалися авторські художні та технологічні прийоми, які прислужилися у монументально-декоративному текстилі. «Килими, серветки, створені О. Міньком, Н. Паук, Л. Фащенко, вражають глибоким відчуттям національного колориту, знанням традицій орнаментики», — писав дослідник А. Мороз [12]. Про це свідчать й неодноразові відзнаки художника на різноманітних виставках декоративно-прикладного мистецтва.

Першою офіційною публікацією про творчість О. Мінька в галузі художнього текстилю є стаття «Діалог з глядачем» (1966) М. Токар (на той час старшого викладача ЛДІПДМ. — *Д. П.*) в газеті «Ленінська молодь» [20]. Дослідниця аналізує гобелен «1917-й» (1966, 1,80 х 2 м; інші його назви: «Солдати революції», «На світанку»), що був створений у співавторстві з художником А. Бокотеєм та майстринею-виконавицею С. Шабатурою для республіканського піонерського табору «Молода гвардія» в Одесі. В дусі директив українського радянського мистецтвознавства М. Токар зазначає наступне: «Переважно три теми розробляють художники в своїх творах: історія Батьківщини, героїка революційної боротьби, світле сьогодні. Скупими художніми засобами, лаконічно і чітко виражає ідею революції О. Мінько. Оперуючи лише трьома кольоровими тональними відношеннями, художник створив цікаву і хвилюючу композицію «1917-й». На сірому тлі виразно виступають постаті бійців революції — мужніх, рішучих. Червоні зірки і стяги вдало оживляють монохромну гаму твору, роблять гобелен динамічним, експресивним, монументальним. Це перша робота О. Мінька на виставці (йдеться про четверту виставку молодих художників Львова у залах Львівської картинної галереї. — *Д. П*). Вона свідчить, що у мистецтво прийшов вдумливий і спостережливий художник» [20, с. 2] — оцінка в публікації про виставку загалом і гобелен О. Мінька, зокрема, яка виразно підтверджує заанґажованість митців і критиків на користь нав'язливих вимог нормативної естетики тоталітарної системи Радянського Союзу. З позицій сучасності можна констатувати про агітаційно-плакатну роль текстильної шпалери і її антимистецьке значення, оскільки вона є лише виявом ідеологічних настанов соцреалізму. «1917-й» — найбільша художня помилка О. Мінька, яка дотепер викликає глибоку відразу в художника до власного твору. Єдиним плюсом роботи можна вважати високопрофесійну техніку виконання. Теперішній стан і місце знаходження гобелена невідомі.

Також своєрідною тематичною халтурою на вимоги офіціозу від мистецтва був гобелен художника 70-х рр. «Свято праці». Тенденціями ідеологічно-офіційного мистецтва позначені гобелени, килими: «Бійці революції» (1967) В. Бокало; «За владу рад» (1967) В. Федька; «Червона кіннота» (1968) В. Шпаковського; «Гірлянда славному ювілею» (1977) М. Біласа; «Жовтневим шляхом» (1977) М. Жиліної та інших художників цього часу.

Гобелен «Пісня» (1967, 1,80 х 0,80 м) зберігається в літній майстерні О. Мінька в с. Світязь. За проектом і картоном художника його теж виткала С. Шабатура. Це творча робота, а не офіційне республіканське замовлення, тому відразу помітна різниця в художній якості твору. «Пісня» — своєрідний текстильний шедевр О. Мінька, який відтворює експресію епічного співу Козака-Бандуриста. Художник звертається до традиційного ідеалізованого образу, який в українській образотворчості йде від народної картини «Козак Мамай», але пластичне втілення натхненного Співця набуває нового експресивного мистецького звучання. Це досягається завдяки лаконічному і новаційному ладу композиції порівняно з традиційним зображенням, площинністю і конструктивністю форми та обмеженим контрастним колоритом (білий, чорний, зелений і срібний, який утворюється від переливів люрексу). У

цьому творі художник виходить за межі декоративного ткацтва, вимоги офіційного мистецтва і порушує складні питання історії України та української національної самосвідомості.

Після створення гобелену художник розвинув історичну козацьку тематику в малярстві: «Козак» (1967), «Поема про давній степ», «Смерть кошового», «Степом» (всі — 1969). Згодом композиція гобелену «Пісня» лягла в основу знакового, і ще більш виразно-гострого малярського полотна «Бандурист» (1989). В даному випадку, це один з прикладів взаємозв'язку художнього текстилю і малярства художника.

В 1973—1974 рр. О. Мінько оформив монументально-декоративним гобеленом «На полюванні» (3 х 18 м, інша назва «Російські билини») інтер'єр банкетної зали ресторану новозбудованого готелю «Восток» у Тюмені. В той час, Тюмень займав особливе місце в СРСР — нафтовий край активно освоювався і розвивався. Тому на часі було будівництво великого готелю, який би зміг обслуговувати велику кількість людей з усіх союзних республік. Оформлювати інтер'єри нового готелю архітектор запропонував групі львівських художників. «Гутники П. Думич, О. Гера, Б. Валько, Ф. Черняк та ін. у співпраці з художниками А. Бокотеєм, Б. Галицьким, О. Міньком створили партію питного набору «Горобина», світильники «Польове сяйво», що нагадували собою батарею циліндрів з сульфідно-молочного скла і плафонний світильник «Знаки зодіака», де в товщу скла вплавлені вирізані з листової міді відповідні зображення, стилізовані в дусі декоративного мистецтва народностей Сибіру» [2, с. 155—156]. Ефектним компонентом інтер'єру кафе-ресторану стала і декоративна стінка, в якій уніфікований модуль — куля — варіювався ніде не повторюваними скляними наліпками [15]. Доповнювали ансамбль інтер'єру керамічні вази З. Флінти і Р. Петрука, а справжньою окрасою ресторану готелю став гобелен О. Мінька, який по периметру огортав зал, створюючи враження руху по колу. Витканий він був під наглядом художника майстрами Глинянської фабрики художніх виробів «Перемога», що на Львівщині. Фабрика славилася виробництвом килимів. На підприємстві були ткацькі верстати потрібної для роботи трьохметрової ширини. Композиція витканої фрески була умовно-лаконічною, чимось нагадувала художні традиції української народної картинки та російського лубка. Також, до певної міри, асоціювалася з творчістю французького реформатора-гобеленіста Ж. Люрса. В 1960-х рр. мистецтво гобелену відродилося в багатьох країнах світу, зокрема і в Радянському Союзі. В 1961 р. Ж. Люрса очолив Міжнародний центр старовинного і сучасного гобелену (CITAM) в Лозані. Його активна діяльність сприяла привернення до текстилю багатьох талановитих живописців, зокрема й О. Мінька.

В означеному гобелені художника на нейтральному сірому тлі були зображені сцени полювання: вершники-мисливці, князі з луками і списами, птахи, звірі (ведмеді, олені), дерева. Текстильний твір вийшов площинно-декоративним, з обмеженою кольоровою гамою (вохра, золото, брудно-зелений, сірий). Виконаний він був з натуральної вовни. Гобелен органічно вписувався в інтер'єр, відповідав атмосфері банкетів, святкувань та урочистостей.

У 90-х рр. готельний комплекс, зокрема ресторан, зазнав суттєвого перетворення. В цей час перемін і загубилися відомості про монументальну шпалеру «На полюванні» О. Мінька.

Протягом першої половини 60-х рр. художник займався абстрактним живописом. Композиції художника відображали суб'єктивні формотворчі та колористичні пошуки. Домінантним було застосування чорного кольору, фактурних можливостей живописного матеріалу (темпери). Останні роботи в абстрактному періоді творчості О. Мінька позначені лапідарністю та мінімалізмом. Загалом, абстрактні композиції митця були цілком оригінальними, новаторськими. Вони мали певний резонанс у суспільстві, бо були свіжим новим естетичним явищем у традиції львівської малярської школи. Цей досвід попередньо не був пережитий, і О. Мінько разом з Р. Сельським, К. Звіринським, З. Флінтою, П. Марковичем виступає тут як першопроходець. Він є одним з тих, хто закладав фундамент культуро-творчих процесів, які відбуватимуться згодом в мистецькому середовищі Львова. Живописні абстракції митця — це цінний пласт в українському образотворчому мистецтвознавстві, але своєрідні абстрактні та колористичні пошуки О. Мінько проводив і в галузі художнього текстилю, створюючи ткану сувенірну продукцію, гобелени та мону-

ментально-декоративні театральні завіси. Для художника-живописця це була своєрідна втеча в декоративно-прикладну сферу діяльності, де була можливість проявити себе творчо і вільно, прикриваючись декоративізмом та традиціями народного мистецтва, оминаючи вимоги панівного ідеологічного мистецтва «соціалістичного реалізму». Відомо, що в той час митці Львова реалізовували себе у кількох мистецьких напрямках, наприклад, в живописі та художній кераміці (З. Флінта), в скульптурі та художній кераміці (Р. Петрук), в живописі та в монументально-декоративному мистецтві (Л. Медвідь), в скульптурі та художньому дереві І. Стеф'юк та ін. [3; 4].

Орнаментальний гобелен (1973, 2 х 4 м) для ресторану в передмістя Яворова Львівської обл. О. Мінько самостійно виконав вдома на двохремізному верстаті як замовлення, що прийшло на Львівський художньо-виробничий комбінат. Композиція складалася з семи окремих полос-рушників, які в певному ритмі вертикально кріпилися на планці. На рушниках були зображені птахи, коні в оточенні оригінально інтерпретованого автором українського народного орнаменту. Виразною була кольорова гама: біле, золоте, червоне, чорне. Завдяки використанню спеціальних ткацьких переплетень, витягуючи петлю (петельчане ткання), автор надав гобелену фактурних якостей. Це збагачувало поверхню, створювало гру світла і тіні, надавало глибини. Фактурні ускладнення гобелену виступили тим художнім засобом, що визначили образну систему і мистецьку цінність твору.

В 1978—1979-х рр. художник виконав для актового залу новозбудованого Республіканського будинку художника в Києві свою першу монументальну гобелен-завісу (6 х 20 м). Створена вона була в ткацькому цеху Львівського художньо-виробничого комбінату за допомогою майстрів Г. Вербинець, М. Мацьківської, О. Мінько, Б. Довбошинської, О. Охримик, О. Медвідь, Б. Стрельбицької та ін. під керівництвом митця. Олег Мінько поноваторському підійшов до створення проекту і його втілення. Зокрема, технологія ткацтва на ремізному верстаті підказувала художнику майбутню композицію і структуру декоративної завіси. На верстатах ткали довгі орнаментовані смуги, що базувалися на міцній основі народного ткацтва, які потім зшивали, творячи цільну композицію декоративного панно. Таку ідею підтримав і ствердив тодішній голова Спілки художників України В. Бородай. Композиція твору складалася з ритму ткацьких узорів: геометрично-квіткових розеток, хрестоподібних і ромбовидних фігур, мотивів шахової дошки, «павучків» та їх різноманітних абстрактно-аналітичних інтерпретацій. Народні візерунки в цьому витворі стали масштабними й виразними, набули монументальності.

Шляхетною вийшла завіса в кольорі з використанням обмеженої гами: невибіленої і вибіленої вовни, злотавої-вохри, грецької теракоти. З вовною використовувався люрекс, який своїм мерехтінням створював враження сяйва та святковості. В загальній кольоровій тональності завіса звучить срібно-золотими переливами. Фактурні переплетення ручного перебору надають текстильному твору пластичного ефекту мозаїчної рельєфності та вібрації. Основними структурами ткання були полотняне, саржеве і репсове переплетення. В завісі помітна перевага орнаменту над тлом, який привертає увагу і акумулює погляд глядача. Куліса стає певним акцентом у просторі інтер'єру актового залу, наче іконостас у храмі. Виразні етно-мотиви контрастують з модерно-конструктивною архітектонікою залу і формують його національне образно-естетичне середовище. Під час урочистих презентацій завісу використовують дотепер. Для О. Мінька — це один з найкращих текстильних творів, в якому утвердився його неповторний стиль в галузі монументального декоративно-прикладного текстилю.

В 1980—1981-х рр. у ткацькому цеху з допомогою майстрів художник виконує декоративну завісу (8 х 20 м) для актового залу музею новозбудованого меморіального комплексу «Державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941—1945 років» в Києві (з 1996 р. відповідним розпорядженням Президента України Л. Кучми йому надано статус Національного. — *Д. П.*). Спочатку О. Мінько пропонував на декоративному тлі різноманітних вертикальних полос розмістити салют з кількох десятків зірок в пам'ять про загиблих на війні солдат. Але проект не пройшов затвердження у відділі культури ЦК Компартії України, бо, мовляв, нагадує прапор США. Постало багато питань, пролунали звинувачення в «формалізмі». Художнику було нав'язливо запропоновано ввести в орнаментацію завіси радянську емблематику. Так, в композицію «входять» Ге-

оргіївські стрічки з зірками, а посередині двох частин завіси були розміщені великі серп і молот та червона радянська зірка. Таким чином, гобелен-завіса перетворилася на ідеологічний твір.

Водночас, окрім офіційних символів, в композиції присутні певні мотиви-візерунки, що продовжують традиції народного ткацтва, зокрема геометризовані фігури, що нагадують розетку чи зірку, які в народі називають «звізда», або «осьмиріжок».

Надзвичайно багатою завіса вийшла в кольорі: невибілена і вибілена вовна, найрізноманітніші відтінки вохр, оранжевий, оливковий, червоний, бордовий, теракотовий, коричневий. Внизу вона обрамлена такою ж поліхромною бахромою. При тканні щедро використаний срібний люрекс, що надає тканині сліпучого металевого блиску. Застосовано традиційні переплетення: полотно, репс та ручний перебір при ремізно-човниковому ткацтві.

Завіса вражає розмірами (8 x 20 м). Її по праву можна назвати тканиною-гігантом. Величезний метраж утворює розкішне драпірування тканини з ефектною грою світла і тіні. Завіса органічно вписана в тріумфальний зал, відповідає його атмосфері. Сам художник згадує, що під час відкриття музейного комплексу Генеральний секретар ЦК КПРС Л. Брежнєв розглядав гобелен-завісу майже двадцять незапланованих хвилин. На той час, цей випадок був свідченням успіху та визнання роботи. Він сприяв тому, що КДБ зменшив психологічний тиск та переслідування художника, які здійснював ще з часів навчання в інституті.

Своєрідною рефлексією О. Мінька на процес створення куртини стала автопортретна малярська робота «Зшивають завісу» (1981) з реалістичного періоду творчості. Картина камерна. Виконана в манері тонального живопису. Використано приглушений червоно-коричневий колорит. Окрім задумливої постаті художника на першому плані в сюжеті картини також відтворено дружину Ольгу, доньку Ірину в традиційному народному одязі та майстриню на дальньому плані, які допомагали художнику в створенні монументального текстильного панно. Персонажі розміщені в розсіяній атмосфері м'яких світлових переходів, що йдуть від люрексу завіси, яку вони зшивають.

На початку 80-х рр. був знятий короткометражний документально-популярний фільм про будівництво, оздоблення і відкриття меморіального комплексу. В сюжеті є візуальний ряд матеріалів про створення і монтування декоративної гобелен-завіси. Частково висвітлено діяльність ткацького цеху Львівського художньо-виробничого комбінату та творчість О. Мінька в галузі художнього текстилю. Фільм зберігається у фондах музею на стрічковій бабіні. Переглянути його можна на старій кіноапаратурі в музейному комплексі.

Під час одного з засідань Кабінету Міністрів України в актовому залі музею меморіального комплексу прем'єр-міністр України В. Ющенко (1999—2001) дав доручення музейним працівникам «прикрити» радянську символіку на гобелен-завісі, хоча представники комуністів були проти. Тим не менше, ідея В. Ющенка була втілена Народним художником України Л. Жоголь, яка на радянську символіку куліси нашила свої гобелени з інтерпретованим зображенням букетів-квітів. Перевтілення вийшло стилістично невдалим. Виникло враження дисонансу через присутність протилежних художніх мов: геометрично-абстрактної орнаментації О. Мінька і пластично-квіткової Л. Жоголь. Випадковим виглядає синій колір, який є в квітах, а по цілій завісі ніде не зустрічається. Напевне, вдаліше було б випороти радянську емблематику. Тепер комуністи пропонують повернути завісі первісний вигляд. Вона і надалі викликає більше запитань, ніж відповідей. І ці питання залишаються відкритими.

У 1985 р. на базі ткацького цеху художник виконав куртину (6 x 20 м) для Палацу піонерів в м. Рівне (тепер Рівненський міський палац дітей та молоді. — *Д. П.*). Композиція і колорит завіси має певні перегуки з завісою в музеї Великої Вітчизняної війни. На розкішному золотистому декоративно-абстрактному тлі акцентовано зображені зірки. Весь цей простір завіси побудований з квадратних модулів, які ритмічно повторюються, утворюючи різноманітні абстрактно-геометричні площини і смуги. В загальному кольоровому тоні завіси звучать золотисті барви з люрексовим блиском. Поверхня збагачена фактурою ручного ткання, що виявляє красу текстильного матеріалу. Монументально-декоративне панно завіси органічно включене в середовище інтер'єру залу і успішно використовується дотепер.

У 1986 р. для палацу культури в м. Буську Львівської обл. О. Мінько у ткацькому цеху Львівського

художньо-виробничого комбінату виконує ще одну монументальну текстильну кулісу (6 х 20 м). Композиція завіси лаконічна і виразна, позбавлена ідеологічного навантаження офіційного мистецтва. Композицію утворюють орнаментовані смуги: одні смуги орнаментовані інтерпретованими візерунками народного ткацтва. Це розети, хрестоподібні фігури, мотиви шахівниці, абстрактні геометричні форми, що разом утворюють своєрідний варіант українського традиційного ткацького рушника; інші смуги вибудувані тільки з модуля квадрата. Вони створюють своєрідні паузи між орнаментованими смугами-рушниками в цільній композиції декоративного панно. Почерк О. Мінька пізнається відразу. Виткана завіса традиційним способом на ремізно-човникових верстатах із використанням полотняного, репсового, саржевого полотна та ручного перебору. Важливе значення відіграє фактура. Гра світла на нерівностях поверхні гарно співвідноситься з локальними плямами. Куртина виконана у стриманій і м'якій кольоровій гамі: невибілена і вибілена вовна, оливкова вохра, теракота і срібний мерехтливий люрекс. «Буська» завіса одна з кращих в О. Мінька, але її використовують не за призначенням та погано зберігають. Тепер зрідка її використовують як своєрідний фон сцени. Проте на її тлі презентабельно виглядають виступи українських народних хорових капел чи танцювальних колективів.

У 1987 р. О. Мінько для новозбудованого Палацу піонерів в Ужгороді (тепер Палац дітей та юнацтва. — *Д. П.*) виконав свою останню гобелен-завісу (6,5 х 20 м). Композиція витвору виразна й лаконічна. Побудована з ритму зшитих 24-х смуг. Дванадцять смуг на всю довжину заповнені геометрично стилізованим колоссям, на тлі якого розміщено архітектуру, акцентовано увінчану червоною зіркою. Цей пропагандистський силует дещо здешевлює мистецьку вартість твору. Всередині стилізованої архітектури виразно виділяється видовжений білий хрест. В результаті отримуємо цікавий парадоксально-смисловий дисонанс з радянської червоної зірки і білого християнського хреста. З позицій сучасності це виглядає певною фантасмагорією. Інші дванадцять смуг відтворюють тільки текстильну фактуру. Парсуна аскетична в кольорі: вибілена і невибілена вовна, сірий, оливково-вохристий, теракотово-червоний. Традиційно для стилістики О. Мінька використано срібний люрекс. Тепер на сцені гобелен-завіса використовується невдало. Для неї мало місця, вона провисає. В певних місцях появилися дірки, в інших вони невдало зашиті.

У 1999 р. художник — учасник міжнародної виставки «Шовкова косиця», яка була логічним підсумком текстильного пленеру в карпатському селі Яворові під кураторством доцента кафедри художнього текстилю ЛНАМ З. Шульги [21]. Пленер пройшов у контексті поєднання народної та професійної творчості, сприяв ствердженню і модернізації гуцульського ліжникарства. Серед учасників відомі художники, науковці та творча молодь: М. Токар, М. Базак, Г. Забашта, О. Падовська, Г. Стеблій, О. Луковська, М. Лесів та ін. За ескізом О. Мінька створено ліжник «Орнамент». Виконавцем була майстриня народної творчості В. Копильчук. Композиція твору укладається з улюбленого мотиву художника — грецького хреста, що по-різному варіюється, формуючи абстрактну композиційну структуру. Рівносторонній хрест відомий з доісторичних епох як багатозначний символ, як архетип в Україні зокрема. Він — один з важливих елементів кодування живописних і текстильних творів митця. Ліжник стриманий в кольорі (білий, оранжевий, світло- і темнокоричневий), що разом з семантичним мотивом хреста надає йому архаїчного звучання. Художня виразність та поєднання екологічно чистих природних матеріалів роблять ліжник «Орнамент» успішним твором художника. Він може бути своєрідним акцентом в сучасному офісному чи житловому приміщені як мистецький виріб, а не річ утилітарного призначення.

Від 1982 р. О. Мінько викладає на кафедрі художнього текстилю ЛНАМ. З 1991 р. — незмінний керівник кафедри. Він з захоплення навчає творчу молодь, передаючи набутий досвід і професіоналізм в галузі художнього текстилю та малярства.

Актуальним було дослідження запропонованої теми, оскільки текстильні твори найменш досліджені з усієї творчості О. Мінька. Стаття дає змогу краще збагнути творчість художника та встановити певний взаємозв'язок між його малярством і ткацтвом. Простежується він в монументальності образотворення, в конструктивності творчого мислення, в специфіці колориту. Цікавим є використання ефектів золота і срібла, що присутні як в текстильних виробах, так і в малярстві.

Більшість творів художнього ткацтва О. Мінька, зокрема монументальні гобелен-завіси, були виконані в ткацьких майстернях Львівського художньо-виробничого комбінату при Художньому фонді УРСР. Отож, певний етап творчості художника нерозривно пов'язаний з комбінатом.

В текстилі О. Мінька помітні абстрактно-геометричні мотиви, що зумовлено технічними і технологічними можливостями текстильного матеріалу, а також характерним авторським баченням. У ткацтві художник використовував творчо переосмислений український народний орнамент, що по-новому трактувався в декоративних композиціях. Коштовності текстильним виробам надає їх рукотворність.

Найкращими гобелен-завісами О. Мінька є завіса з Будинку художника в Києві та Палацу культури в Буську Львівської обл., де, власне, і прочитується специфіка народної творчості. Вони яскраво характеризують індивідуальний почерк автора в декоративному ткацтві. В основі орнаментальних рішень — здебільшого ромбовидні, розеткові, хрестоподібні фігури в різноманітних інтерпретаціях. Основними структурними переплетеннями були полотняне, саржеве, репсове, орнаментальні частини виконувалися технікою ручного перебору. Помітна перевага візерунків над тлом.

Певним недоліком гобелен-завіс можна вважати їх важкість (до двісті кілограм), що зумовлено використанням грубої килимової основи та фабричної крученої вовни.

Олег Мінько є самобутнім представником львівської художньої школи текстилю. Незважаючи на утиски з боку представників офіційного мистецтва, він створив вартісні та високохудожні текстильні твори, а свободу художньої мови в образотворчому мистецтві він здобув і зберіг завдяки декоративному мистецтву, зокрема художньому ткацтву.

1. *Беляєва А.* Шляхи розвитку сучасного українського гобелена / А. Беляєва // Образотворче мистецтво. — 1977. — № 2. — С. 29—31.
2. *Глинчак В.* Магістралі натхнення / Василь Глинчак // Жовтень. — 1975. — № 11. — С. 154—156.
3. *Голубець О.М.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття / Орест Михайлович Голубець. — Львів : Академічний експрес, 2001. — 176 с.
4. *Голубець О.М.* Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ — початку ХХІ століття: чинники неповторності / Орест Михайлович Голубець // Мистецька мапа України: Львів (живопис, графіка, скульптура). — К. : Ювелір прес, 2008. — С. 24—26. — (Альбом).
5. *Жоголь Л.* Декоративное искусство в современном интерьере / Л. Жоголь. — К. : Будівельник, 1986. — 200 с.
6. *Жоголь Л.* Деякі тенденції розвитку декоративного мистецтва / Людмила Жоголь // Образотворче мистецтво. — 1970. — № 4. — С. 8—12.
7. *Кара-Васильєва Т.* Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. — К. : Либідь, 2005. — 280 с.
8. *Луковська О.* Ткацька майстерня Львівського художньо-виробничого комбінату (1960—80-ті рр.) / Ольга Луковська // Народознавчі зошити. — 2004. — № 1—2. — С. 163—166.
9. *Медвідь Любомир.* Виставка живопису, грудень 1981 р.: каталог / Любомир Медвідь, Олег Мінько, Зеновій Флінта ; Львів. обл. упр. культури ; Львів. орг. Спілки худож. УРСР ; Львів. картинна галерея ; упоряд. Г.С. Островський. — Львів : Облполіграфвидав, 1981. — 16 с.
10. Мукачево net. Колишній красень-палац Свалявського лісокомбінату хочуть продати за копійки: [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://zakarpattya.net.ua/ukr-news-34984-Kyltyrne-naShARYvannya.
11. Мистецтво оновленого краю: наук.-попул. нарис / Я.П. Запаско, В.А. Овсійчук, О.О. Чарновський, С.П. Степко. — К. : Мистецтво, 1979. — 171 с.
12. *Мороз А.* Нести людям радість / А. Мороз // Образотворче мистецтво. — 1975. — № 4. — С. 12—13.
13. Олег Мінько. Живопис як молитва: есей, альбом / ідея видання і текст С. Єременко, літ. ред. Т. Решетняк. — К. ; Львів : Сіті Прес Компані, 2010. — 296 с. — (Серія «Імена» — галерея «АВС-арт»).
14. Олег Мінько. Каталог творів і бібліографія / уклад. та авт. вступ. ст. Л.Р. Шпирало-Запоточна ; ред. О.І. Котлобулатова. — Львів : Афіша, 1998. — 48 с. — (Наукова бібліотека Львівської академії мистецтв).
15. *Островский Г.* Андрей Бокотей / Григорий Островский // Декоративное искусство. — 1976. — № 8 (225). — С. 3—4.
16. *Островский Г.С.* Корни и крона (Интернационализм как основа формирования и развития художественной культуры) / Г.С. Островский, А.И. Попов. — Львов : Изд-во при Львов. ун-те, 1989. — 176 с.
17. *Падовська О.* Ще раз про дерево (штрихи до портретів професорів кафедри І. Боднара та О. Мінька) / Олена Падовська // Художній текстиль : Львівська школа / упоряд. Т. Печенюк ; ред. Т. Печенюк та ін. — Львів : Поллі, 1998. — С. 54—59.
18. *Придатко Т.* Виставка нових зразків виробів / Т. Придатко // Образотворче мистецтво. — 1976. — № 1. — С. 31.
19. *Пшеничний Д.* Конспект запису розмов з Олегом Мінько / Дмитро Пшеничний. — Львів, 2011.

20. *Токар М.* Діалог з глядачем / Марта Токар // Ленінська молодь. — 1966. — 31 липня. — № 91 (517). — С. 2.
21. *Токар М.* Олег Терентійович Мінько: ксерокопія рукопису спогадів про О. Мінька / Марта Токар. — Львів, 2010. — 11 с.
22. Шовкова косиця: каталог виставки / авт.-упоряд. З. Шульга. — Львів : Малті-М., 1999. — 36 с.

Dmytro Pshenychny

ON OLEH MINKO'S ARTISTIC WEAVING

In this publication have been considered some phenomena of artistic weaving by Oleh Minko, eminent and widely-known creative artist of Ukraine. Especial attention has been paid to monumental typestries and curtains, thematic textile panels, woven souvenir objects, clothing cloths, that among other artist's creations remain less studied as for now. Those have been decorated with stylized Ukrainian geometrical ornaments and possessed quite refined colouring as well as faced factures, i.e. as artifacts truly characterize the artist's individuality. Some thematic works re-create to a certain extent an ideological symbolism of past decades. The artistic qualities and features of creator's works have been put to thorough analytical study; the light has been thrown upon interconnections of his artistic weaving and paintings.

Keywords: monumental tapestry, curtains, textile thematic panels, woven souvenir items, folk traditions of weaving, pattern, color, texture, interior.

Дмитрий Пшеничный

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТКАЧЕСТВО ОЛЕГА МИНЬКО

Публикация посвящена рассмотрению художественного ткачества Народного художника Украины О. Минька. Исследуются монументальные гобелен-завеси, тематические текстильные панно, тканые сувенирные изделия, одежные ткани, которые в творчестве художника наименее изучены. Они украшены стилизированным геометрическим украинским орнаментом, имеют изысканный колорит, фактуру и ярко характеризуют индивидуальность художника. Некоторые тематические произведения в определенной степени воспроизводят идеологическую символику своего времени. Исследуются художественные качества произведений и освещается взаимосвязь между художественным ткачеством и живописью художника.

Ключевые слова: монументальные гобелен-завесы, тематические текстильные панно, сувенирные тканые изделия, традиции народного ткачества, орнамент, колорит, фактура, интерьер.

Лілія ЗУБКО

БОГДАН СОЙКА — ТВОРЧИЙ ШЛЯХ МИТЦЯ

«...Мистецтво — це не зображення гарних речей, а гарне зображення речей...»
Б. Сойка

У статті аналізується вияв творчої манери львівського художника Богдана Сойки у контексті львівської школи, як живописця, рисувальника, графіка. Середовище та оточення художника вплинули на мистецькі пріоритети, витворили самобутню естетику графічних та живописних творів, поклали основи високого професіоналізму в сучасній образотворчості.

Ключові слова: художник, графіка, рисунок, портрет, пейзаж, живописні твори.

Відсутність комплесного дослідження розвитку мистецтва Львова у 1990-ті рр. актуалізує аналіз мистецького процесу, що має місце в контексті українського сучасного мистецтва загалом. Сучасне мистецтво дедалі більше дивує пошуком нових форм, процесом трансформації та новітніми засобами вираження. Проте мистецтво без свого академічного прояву не мислиме, навіть сьогодні. Без академічного рисунку не обійтись в творчому процесі будь-якого митця, оскільки це першооснова, що залишається ключовим засобом вираження. Ряд художників дотримуються саме таких традиційних засад і методів зображання. До них належить і Богдан Сойка — митець різнобічних вподобань і таланту. Він звертається до живопису, графіки, монументального мистецтва, скульптури.

Джерелом його творчості є природа, люди — це постійний пошук прекрасного. Художник безпосередньо фіксує усе — захоплений враженням від побаченого. У традиційному форматі та способі спілкування з навколишнім світом виокремлює власне чуттєво-емоційне враження. Щоб зрозуміти систему художнього мислення Б. Сойки, слід окреслити середовище та зазначити чинники, які формували його як майбутнього митця.

Богдан-Борис Сойка народився 27 жовтня 1938 р. у м. Янів (тепер смт. Івано-Франкове) Яворівського р-ну Львівської обл. Він художник монументального та декоративного мистецтва, член Національної спілки художників України. У 1955—1958 рр. навчався у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва на факультеті монументально-декоративного живопису. У 1964—1998 рр. Богдан Петрович працював у монументальному цеху Львівського художньо-виробничого комбінату Художнього фонду СРСР. 1968 р. брав участь у республіканській виставці та виставці до 100-річчя Лесі Українки, на якій представив свою роботу «На полі крові». Народну символіку також використовував в образній структурі екслібрису [1, с. 82]. В 1990 р. Богдана Сойку нагороджено медаллю «Ветеран праці» Львівською обласною радою народних депутатів.

Роки творчої праці митця — це шлях до самого себе, шлях пізнання. Багато на цьому шляху залежало від таланту, середовища та оточення художника, що допомогло йому визначити мистецькі пріоритети. Система художніх цінностей Богдана Петровича як творчої особистості формувалася під

впливом багатьох факторів і вражень. Важливими свого часу для нього були вчителі з фаху Довбошинський Д.Д., Манастирський В.А., Сельський Р.Ю., Звіринський К.Й. Входячи у групу студентів Карла Звіринського, разом із З. Флінтою, А. Бокотеєм, О. Міньком, Л. Медвідем, Р. Петруком, І. Марчуком, названою «підпільною академією» чи «духовною школою» Звіринського, був вихований як людина, свідомість якої залишається художником, наперекір усьому [6]. Основним постулатом К. Звіринський навчав, що «образотворче мистецтво є десь посередині між літературою і музикою. Існує певний напрям в образотворчому мистецтві, який керується описовістю і таким чином наближається до літератури… Інший напрям — ближче до музики. Маляр користується плямою, лінією і за допомогою їх компонує площину. Бо в основі кожного реалістичного образу — чи то буде Рембрандт, чи Веласкес, чи інший реаліст — отже, в основі таких картин лежить абстрактна пляма, абстрактна лінія, і ті плями і відношення тональні, кольорові — вписуються у реалістичні фігури. Так є у великому мистецтві завжди» [6]. За такою програмою і працює Богдан Петрович, долучаючи згодом власні філософські пошуки, постулати, заглиблюючись у трансценденталізм.

З 1998 р. Богдан Петрович розпочав педагогічну діяльність у Художньо-професійному училищі як викладач рисунку та живопису. Він — людина, яка вміє націлити людину на творення і на усвідомлення важливості життя: «…Богдан Петрович є вчитель світогляду… дає людині ідеал, що є найважливіше…» [2]. Художник завжди знаходить спільну мову з різними людьми, будь-якого віку чи характеру, випромінюючи люб'язність до кожного.

Твори Богдана Сойки експонувались на численних виставках, зокрема, до 60-річчя художника Б. Сойки і С. Шабатури, що відбувалась у Львівському Національному Музеї у 1998 р., на міжнародній виставці «Карло Звіринський і його «духовна» школа», яка була відкрита 12 жовтня 1999 р. в Палаці Мистецтв у Львові, на виставці «Львівського портрету» у Палаці Мистецтв 2000 р., «Мистецтво 60-десятників» у Музеї етнографії та художнього промислу у м. Львові у 2001 році. На день уродин художника 2003 р. була відкрита персональна виставка у художньому училищі № 14 в м. Івано-Франківську.

Вагомими є роботи Богдана Петровича як художника-монументаліста на архітектурних об'єктах України. Основні монументальні твори — це «Лісова пісня», що представляє два панно, виконані у техніці різьби по дереву (1975 р.) для будинку культури «Меліоратор», що у м. Дубляни Львівської обл. Для оздоблення Санаторію «Пролісок» у м. Моршин Львівської обл., виконано три монументальні фрагменти у техніці мозаїки на тему «Весна». Площина, рельєф відіграють значну роль у розбудові мозаїчної концепції. У цій же техніці

мозаїки виконані панно «Інформаційний простір» для агенства «Союздрук», що у м. Львові. «Відпочинок» (п'ять фрагментів) чотирьох колірного сграфіто та два панно, виконано 1987 р. для вестибулю гуртожитку ВО «Електрон». У техніці олійного воскового живопису (енкаустики) виконано монументально-декоративний розпис актового залу Львівського хіміко-фармацевтичного заводу «Праця і відпочинок» у 1983 році.

Про свого учня професор В.А. Овсійчук згадує: «…У Богдані Петровичу є надзвичайна внутрішня організація… В нього величезне почуття справедливості і порядності. Він не може зрадити своїм переконанням. Він людина релігійна, і, головне, що в мистецтві… принципова. Тому-то він як студент професійно надзвичайно гарно вчився, в нього чудовий рисунок, композиція, і що найбільше — дуже обережний, но елегантний і дивовижно організований колорит його речей. Художник ніколи не вдавався до якихось формальних, далеких від життя речей. Він надзвичайно щиро пізнає нове для себе…» [2].

Богдана Сойку приваблює натура — людина, портрет, природа, натюрморт, пейзаж. Для живописця розкрити свій творчий задум засобами живописної мови, кольорово-тональними співвідношеннями означає втілити на полотні свої враження від світу, природи, сприйнятої не лише візуально, а й емоційно, чуттєво. Митець не просто фіксує навколишню природу у її предметній реальності, він прагне осягнути її музику, поезію, її мінливий образ. Обравши пейзаж провідним жанром, всю увагу митець зосереджує на колористиці, беручи до уваги поняття гармонії. У пошуках кольорових рішень художник дотримується певних ситуативних зіставлень, віддаючи перевагу певним тональним розмаїттям. Краєвид є тим жанром, в якому відображаються індивідуальні переживання митця, середовище, в якому він перебуває, з особливостями ландшафту.

В основі творів — уважне спостереження за природою речей. Перші враження від спілкування з природою він прагне безпосередньо зобразити, відтворюючи образ у всій його життєвій повноті. Краєвиди полонять живою, поетичною красою. Природа у творах художника викликає асоціації, наводить на спогади, роздуми про життя. Пейзажі набувають гармонійного звучання, яке відповідає почуттям серця. Та найбільше вражають портрети художника, що

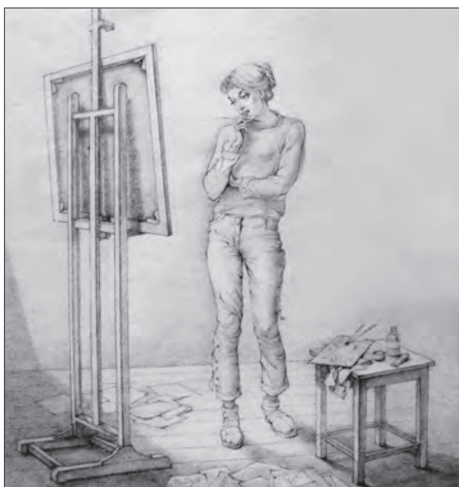
характеризуються точністю у передачі характеру та емоцій. Портрети, створені Богданом Сойкою, який володіє талантом вловлювати внутрішній стан портретованого, впливати на його настрій, випромінює здорову силу. У портретах виражені не тільки зовнішні дані, а духовна сутність людини, яка дана згори і не завжди простежується в повсякденному житті. Такий портрет несе добру енергетику, наповнює простір справжнім життям, пробуджує бажання бути красивішим і добрішим.

Основою образотворчого мистецтва є уява. Вона розкривається в процесі вивчення предмета, людини, явища. Навколишній світ, люди, природа — сповнені гармонії у творах Богдана Петровича. Образний лад організований виважено, без надмірних кольорових ефектів. Усе підпорядковане ритмічному ладу чітких ліній.

Більшість портретованих — люди творчих професій, духовно близьких художнику. Портрет — це і відтворення характерних рис зовнішності, і пізнання людини, її духовного світу, який художник прагне розкрити емоційно стримано та психологічно достовірно, несуть у собі настрій і характер людини. Здебільшого це камерні твори, розраховані на споглядання. Увага художника завжди сконцентрована як на обличчі портретованого — головному духовному центрі, так і на руках (особливо любить зображати), виразна пластика яких композиційно та змістовно доповнює образно-психологічну характеристику твору. Жести рук вносять у психологічну характеристику твору додаткові риси, розкривають неповторність образу, душевний стан портретованого.

Богдан Сойка — фотохудожник. Усі свої фото, слайди, постановочні композиції робить ретельно, підбираючи освітлення, з великою кількістю проб. Часто ці фото стають джерелом для певних композицій, що випромінюють світло, рух, життя.

Хоч Богдан Петрович, в основному, портретист та живописець, графіка посідає важливе місце у його творчості. В його доробку — прикладна графіка, екслібриси, численні рисунки. Це, зокрема, чоловічі, жіночі портрети, фігури, виконані надзвичайно точно і майстерно, з урахуванням індивіальності кожного портретованого. У жанрі портрета домінують зображення близьких людей художника. Чимала кількість рисунків свідчить про особливу потребу митця у вправах вдосконалення майстерності. Для художника —



це вияв щоденного спостереження, що забезпечує «регуляцію» додаткових творчих імпульсів. Більшість рисунків мають «внутрішній» характер, відчувається слід технічного експерименту. У рисунках відчувається тепло передачі психологічно-емоційних особливостей характеру портретованих. Рисунки виконані настільки вправно, що немає нічого зайвого, глядач зосереджується лише на характері портретованих. Виражальними засобами рисунків є лінія і світлотінь. У кожному з рисунків автор намагається віднайти ключ до розкриття образу людини. Велику увагу автор надає людській персоні. Богдан Петрович захоплено працює в техніці олівцевого рисунка, виконуючи роботи на папері і картоні.

Мистецький доробок митця на тему людини обіймає портрет, де емоційне зображення суттєве стосовно предмета захоплення. У зображенні людської фігури художник тяжіє до раціональної побудови рисунка з яскравою виразністю пластичної форми. Модель зведена до відтворення фігури, погруддя або голови портретованого. У портретах прочитується опоетизований образ людини, романтичний, одухотворений. У передачі людської фігури чи природних форм прагне проникнути у внутрішню суть суб'єкта, як для прикладу — портрет Соломії Крушельницької у Львівському меморіальному музеї С. Крушельницької (виконаний у 1991 р.).

Жіночі портрети відзначаються реалістичністю подачі, психологічною виразністю, спрямовані на передачу характеру зображуваних. Автор особливо наголошує на психологічних рисах у портреті, і завдяки активному рисунку з чіткими тінями створює враження, що динамічний силует, виразні, легкі обриси — свіжі, безпосередні, несуть сліди миттєвих вражень, миттєвих рефлексів. Художник знаходить у потаємних схованках жіночої душі багато нового, несподіваного, він відчуває ту їх найсумнішу, найбеззахиснішу сторону, яка читається в очах, немов біль. Очі виражають цілу гаму почуттів, серед них самозаглибленість, добро, мрійливість, легка задума.

Природа виступає джерелом постійних інспірацій художника. Цікава серія рисунків присвячена природі рідного Янова, де зображено мальовниче озеро у різні пори року. Важливу роль у цих рисунках відіграє подача світла. Кольори — теплі, ідеально згармонійовані. Відчувається, як предмети цього зовнішнього світу трансформуються через

думки і почуття автора до рідного, знайомого з дитинства. Реальність, що наділяється естетичним змістом, виливається на полотно внаслідок імпульсу, висловлюється за допомогою кольору. Уважне ставлення до природи побудоване на емоційності та образності художнього мислення. У своїх пейзажах художник вдало поєднує стилізовані вирішення з прийомами пленерного живопису, а площинність зображення — з тривимірністю простору. Зображаючи реальні краєвиди, художник балансує на грані ніжних тональних переходів, об'єднуючи їх загальним тоном. Світло розсіяне, надаючи полотнам м'якості і легкості. Час у творах теж не відчувається, — це мить, передана з абсолютною реальністю зображення. Велику увагу Богдан Сойка надає композиційній побудові твору. Художник обов'язково дотримується певного принципу композиції, чи то лінійної, чи колористичної або світлотіньової. Враховуючи емоційний вплив композиційних засобів вираження, створює враження простору та спокою завдяки горизонтальним лініям, а діагональними прив'язує передній і другий план простору.

Отже, творчість Богдана Сойки — це великий набутий досвід, який митець щедро дарує своїм учням. У своїх творах художник звертається не лише до певних аспектів свого мистецького методу інтуїтивно, а й розкриває стилістичну манеру в межах сформованої під впливом львівської академічної школи. У традиційному форматі та способі спілкування з навколишнім світом виокремлює власне чуттєво-емоційне враження. Це постійні пошуки прекрасного. Цей творчий метод складає його життя.

1. *Авраменко О.* Трансформація моделі функціонування образотворчого мистецтва в Україні II половини XX століття / О. Авраменко // Студії мистецтвознавчі. — 2003. — № 3. — К. : Видавництво ІМФЕ 2003. — С. 93—99.
2. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм ; пер. с англ. — М. : Прометей, 1994. — 352 с.
3. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття / О. Голубець. — Львів : Академічний експрес, 2001. — 175 с.
4. *Петрова О.* Мистецтвознавчі рефлексії. Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX століття — початку XXI століття. Збірка статей / О. Петрова. — К. : КМ «Академія», 2004. — 400 с.
5. *Яців Р.М.* Львівська графіка: 1945—1990. Традиції та новаторство / Р.М. Яців // АН України. — К. : Наукова думка, 1992. — 117 с.
6. http: //www.salomeamuseum.lviv.ua/info
7. http: //mpj.lviv.ua/microskop pana Jurka
8. http://www.museum-ukraine.org.ua/
9. http://dt.ua/CULTURE/znayomstvo_z_velichchyu-27215.html

Lilia Zubko

BOHDAN SOJKA AND THE WAY OF ARTIST'S CREATIVE GROWTH

In the article have been analyzed some manifestations of creative manner by Lviv artist Bohdan Sojka as a painter, draftsman, graphical designer in the context of local art school. The artist's environments and his social milieu have greatly influenced his creative priorities, produced author's own distinctive aesthetics of graphic artistry and pictorial works, laid the foundation of professionalism in contemporary fine arts.

Keywords: Painter, graphic, picture, portrait, landscape painting.

Лилия Зубко

БОГДАН СОЙКА — ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ХУДОЖНИКА

В статье анализируется проявление творческой манеры львовского художника Богдана Сойки в контексте львовской школы, как живописца, рисовальщика, графика. Среда и окружение художника повлияли на художественные приоритеты, создали самобытную эстетику графических и живописных произведений, положивших основы высокого профессионализма в современной изобразительности.

Ключевые слова: художник, графика, рисунок, портрет, пейзаж, живописные произведения.

In memoriam

ПАМ'ЯТІ КОЛЕГИ

Замість рубрики «Ювілеї» матеріали про відомого українського вченого, багатолітнього співробітника, в минулому вченого секретаря Інституту народознавства НАН України Корнелія Михайловича Кутельмаха, змушені були переміститися до меморіального розділу «НЗ». Шановний, авторитетний народознавець не дожив до свого 70-ліття три місяці: його не стало в один з останніх липневих днів 2011 року. Незагоєною раною ця втрата залишиться не лише для родини, але й для різних середовищ української етнологічної науки, а також фольклористів, етнопсихологів, джерелознавців, мистецтвознавців, істориків. Таким широким був діапазон професійних зацікавлень ученого, таким же ж був і резонанс від його нечисленних, але глибоко осмислених і фундаментальних у висновках публікацій.

Народився Корнелій Кутельмах 1 листопада 1941 р. у містечку Старий Самбір Львівської області. Дитячі враження, неповторна атмосфера батьківського дому наклали вагомий відбиток на усвідомлення себе і свого місця у світі. Корнелій зазначав, що завдяки старанням батька (був за фахом кравцем, «обшивав» довколишні села) родина жила відносно забезпечено, був не лише хліб, а й до хліба. Життєвий приклад батька став для Корнелія своєрідним етичним камертоном, до якого намагався дослуховуватися усе життя. Мати, Марія, маючи під опікою шестеро дітей, відзначалася енергійним і веселим характером, уміла з гумором сприймати виклики долі.

В 1960 р. Корнелій закінчив Самбірське педагогічне училище і отримав роботу вчителя початкових класів та вчителя історії у Міжгірському районі Закарпатської області. Вибір професії не був спонтанний, визначався не так міркуваннями доцільності, як інтуїтивним усвідомленням свого покликання. П'ять років вчителювання в глухих, тоді майже «відрізаних від цивілізації» закарпатських селах, він згодом згадував з особливим теплом.

Паралельно із вчителюванням розкривалася його пристрать до літератури, спроби висловити глибину й насиченість почуттів у віршованому слові. Літературні уподобання врешті взяли гору: з 1965 р. Корнелій Кутельмах перейшов на роботу до редакції старосамбірської газети «Радянське Прикарпаття». Перебування в батьківському домі та й дещо кращі матеріальні обставини дали змогу продовжити навчання. З 1965 по 1970 рр. Корнелій навчався на історичному факультеті Ужгородського університету. Там же продовжував свої літературні спроби: пи-

сав поезію, зібрав величезну бібліотеку тогочасних українських поетів, нав'язав контакти із ужгородськими літераторами, серед яких найбільше цінував поета Петра Скунця. Продовжуючи навчання у заочній формі, працював завввідділом листів і масової роботи газети «Радянське Прикарпаття», за 1965—1972 рр. опублікував понад 50 статей, заміток, замальовок із життя краю.

Після закінчення університету не одразу віднайшов свою професійну дорогу: продовжував працювати у пресі й на районному радіо. В 1972 р. перейшов на роботу до Львівської обласної організації «Товариства охорони пам'яток історії та культури». У грудні 1977 р. доля привела його у стіни Музею етнографії та художнього промислу, із яким Корнелій Кутельмах пов'язав понад 30 наступних років діяльності. Спочатку він працював молодшим науковим співробітником сектору звичаїв та обрядів, а з 1980 р. був призначений вченим секретарем музею, з 1982 р. вченим секретарем Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського, очолюваного в той час Юрієм Гошком. В той час колектив Львівського відділення видав справді етапні етнографічні праці, до яких доклався і Корнелій Кутельмах. Окрім функцій вченого секретаря, він активно провадив наукові дослідження, зосередившись на вивченні календарної обрядовості українців, прискіпливо вивчав світову й українську етнографічну науку, чимало публікувався у фаховій періодиці.

Після здобуття Україною незалежності, коли з'явилася можливість змінити статус Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського на статус самостійного інституту, Корнелій активно підтримав і просував цю ідею. Завдяки старанням колективу, особистій позиції директора Степана Павлюка та вченого секретаря Корнелія Кутельмаха в 1992 р. Львівське відділення перетворилося на Інститут народознавства НАН України, з чіткою структурою і розробленою концепцією наукових досліджень. Нові можливості етнографічних досліджень для колективу Інституту відкрилися в рамках реалізації загальнодержавної програми збереження й вивчення матеріальної й духовної культури Полісся, обпаленого Чорнобильською катастрофою. Експедиції Інституту народознавства в Чорнобильську зону стали, без перебільшення, новим етапом українських етнографічних і мистецтвознавчих студій, вченим вдалося зібрати величезний і унікальний польовий матеріал. Корнелій Кутельмах був учасником чорнобильських експедицій з 1993 по 1998 рр., а в 1995—1996 рр. їх керівником. Матеріали, записані К. Кутельмахом на чорнобильському Поліссі, стали основою етапних публікацій вченого, дозволили по-новому висвітлити окремі питання календарної обрядовості українців, питання взаємозв'язку прадавніх дохристиянських та християнських вірувань, обрядів, звичаїв. Також чорнобильська трагедія, відчута й пережита серцем, розкрилася у циклі віршів «Пастелі Полісся», написаних в 1995—1998 рр. (опубліковані в поетичній збірці «Чотири ступені любові». — Львів, 1998).

Від 2001 р. він працював старшим науковим співробітником відділу історичної етнології Інституту народознавства НАН України, передаючи свій досвід і знання молодшим колегам. Вимогливий і принциповий до себе, був таким і до інших, тому нелегко доводилося з ним молодим аспірантам, від яких вимагав досконалого знання джерел, дотримання принципів наукової етики. Але попри досить різкі безкомпромісні судження чи оцінки, мав справжній авторитет серед колег-фахівців. В цей період К. Кутельмах також почав реалізовувати одну із давніх своїх мрій — підготувати і видати наукове дослідження про історію й культуру його рідної Старосамбірщини. Знайшов у цьому питанні чимало однодумців земляків і колег, спільними зусиллями яких було організовано кілька експедицій. На основі зібраних матеріалів вдалося видати кілька випусків альманаха «Старосамбірщина», присвяченого питанням культури й мистецтва цього регіону. Проте масштабна двотомна праця, ідейним натхненником якої був Корнелій Кутельмах ще чекає на публікацію…

Редакційна Колегія

Роман РАДОВИЧ

В МАНДРАХ ЗА РУСАЛКАМИ
(Спогад про Корнелія Кутельмаха)

...Хто про русалок нам любо розкаже,
Чи про оте, яким був домовик?..
К. Кутельмах

Наше ближче знайомство з Корнелієм Михайловичем Кутельмахом відбулося у серпні 1994 р. під час першої Комплексної історико-етнографічної експедиції Інституту народознавства та Мінчорнобиля в радіоактивно забруднені райони Київщини. Базувалась експедиція у місті Іванкові. Основу творчого колективу становили вчені Інституту народознавства, а також науковці з інших установ Львова, Дрогобича, Києва та Черкас.

Якось так сталося, що кімната готелю, у якій керівник експедиції Михайло Степанович Глушко поселив нас з Романом Сілецьким, стала центром вечірніх «посиденьок», зустрічей, бесід, наукових дискусій. Ця кімната була нічим не примітною, хіба що не зачинялися двері (як і завжди в тих номерах, де проживали ми з Романом Броніславовичем). Правда, там стояв холодильник із відірваною задньою панеллю, який хоча й не працював, але був нашою з Романом гордістю, а ще — проживав таракан «Кузя». Зазвичай, приходили Ярослав Гарасим, Володимир Галайчук (тоді — випускники Львівського національного університету) та Корнелій Михайлович. Не забували нас і кияни — нерідко бував Євген Єфремов. Часто засиджувались далеко за північ. Про що тільки не розмовляли: ділились враженнями про побачене та записане впродовж дня, про долю поліщуків, про покинуті села... Та найбільше часу, все таки, займали наукові дискусії. Кожний день, проведений у «полі», приносив новий матеріал для роздумів, відкривав перед нами нові грані культури поліщуків, їх повсякденного побуту, їх душі. Пригадую, з яким непідробним захопленням, за вечірньою розмовою я ділився враженнями про першу «стебку» (теплу комору), віднайдену у селі Вовчкові. Корнелій Михайлович, на той час вже авторитетний учений, із захопленням оповідав про цікаві деталі, пов'язані з календарною обрядовістю, вшануванням предків, русалками. Тема русалок («русалії», «проводи» тощо) в цьому експедиційному сезоні була для нього дуже «урожайною». В Корнелія Михайловича, нам, молодшим, було чого повчитися. Власне під час цих розмов він спрямував Романа Сілецького на пошук семантичних коренів будівельної обрядовості у культі вшанування предків...

У думці постає й інший епізод експедиційного побуту. Вечір. Ми сидимо на лаві у дворі особняка, де проживала «жіноча частина» експедиції.

Над нами розлога крона сливи, вкрита соковитими плодами… Ласим оком поглядаємо на них, та ніхто не відважується зірвати… страшно — радіація. Корнелій Михайлович обвів усіх усміхненим поглядом і промовив фразу, яку за певних обставин впродовж наступних років ми чули від нього неодноразово: «Ціху, хлопці!». В цей вечір ніхто не зрозумів, що б то мало значити. Зрозуміли через декілька днів… Так сталося, що впродовж наступного тижня кожного з нас хтось з місцевих жителів пригостив обідом. Хоч і їсти було страшно — та ж радіація, але і відмовляти годі, що подумають: «Ми споживаємо це повсякдень, а ви боїтеся радіації? Може й гидуєте сільськими стравами?!»… Переляк минув — і через тиждень плодів на дереві не стало…

А потім були наступні експедиційні сезони у радіоактивно забруднені райони: 1995 рік — Овруччина, Народиччина; 1996 рік — Олевський район та Зона відчуження… Покинуті села, «рудий ліс», могильники техніки, зрита дикими кабанами долівка у хатах-пустках… та сумні очі поліщуків… Але найбільше вражала моторошна тиша: ні голосу півня, ні гавкання собаки… Вдень — напружена праця у «полі», ввечері — розмови, наукові суперечки, дискусії… Звичайно, була й вечірня чарка, та канапка, поділена на тридцять шість частин… У 1998 р. Корнелій Михайлович очолював експедицію, яка проходила в Іванківському та Вишгородському районах на Київщині. Це були важкі у фінансовому відношенні часи — затримка заробітної плати, праця на половинному окладі. Так сталося, що до закінчення експедиції залишався ще тиждень, а в нас з Сілецьким, Галайчуком та Гарасимом цілковито закінчились гроші. На останніх п'ятнадцять гривень купили цигарок та ще дещо, найбільш необхідне. Ввечері бідкалися, як «дотягнути» до кінця експедиції. Корнелій Михайлович загадково усміхнувся і знову промовив свою улюблену фразу: «Ціхо, хлопці…». А зранку — кожен з нас одержав по «десятці» з «резервного фонду»…

Корнелій Михайлович добре розумівся в людях. Завжди умів адекватно оцінити їх, віднайти і вирізнити різні грані характеру, особистості, стан душі, у кожному побачити щось хороше. У вірші-посвяті одному, нині відомому вченому, Кутельмах підкреслював: «…Етнологу і людині». Та й сам він

був вельми багатогранний: з одного боку — це скрупульозний академічний вчений, з іншого — невиправний мрійник і лірик, і разом з тим — товариська, щира, весела та дотепна людина. Останнє ми повсякчас відчували у щоденному спілкуванні, академічна діяльність вченого представлена його численними науковими публікаціями, ліризм душі — втілений у поетичному доробку. У творах Кутельмаха-поета — нестримна любов до рідних Карпат, до суворих болів Полісся (яке теж стало йому рідним). Низка поезій присвячена друзям та близьким. Неодноразово, вирвавши якусь часину, він усамітнювався десь над рікою чи потоком і творив свої поезії.., а в очах стояли сльози:

…Поліським селам більше не до казки,
Не до русалок у густих житах…

Разом із усім сказаним, Корнелій Михайлович — турботливий батько для дітей і люблячий чоловік для дружини. З розумінням та щирою симпатією (а іноді й з добродушною посмішкою) ми сприймали його повсякденні сімейні турботи (пошуки одежини чи взуття для сина, пенала для дочки-школярки тощо).

Корнелій Кутельмах всім серцем любив свою малу Батьківщину — Карпатський край. Власне з Карпатами пов'язана ще одна сторінка нашої співпраці: низка наукових експедицій на Старосамбірщину. Корнелій Михайлович прискіпливо формував творчу групу, до якої увійшли знані науковці Інституту народознавсчтва: Раїса Захарчук-Чугай, Михайло Глушко, Олена Никорак, Людмила Булгакова, Ярослав Тарас, Галина Івашків, Роман Сілецький, Володимир Галайчук, Василь Сивак, Роман Гузій та ін. Мандрівки в гори завжди приємні, тим більше,

коли збирається гарний колектив. Та й завдання перед нами стояли цікаві. Забігаючи наперед, зазначу, що в процесі роботи (яка тривала вподовж майже місяця, у два етапи) був зібраний значний науковий матеріал, були навіть відкриття. Зокрема, на теренах Старосамбірського району вдалося виявити та описати до того часу не відомий в Україні конструктивний тип житла («хату на пристінних стовпах»). На сьогодні частина здобутків цієї експедиції вже введена в науковий обіг, але ще багато чого у цьому напрямку необхідно зробити.

Корнелій Михайлович поводився на Старосамбірщині як гостинний та щирий господар: дбав про наш побут, харчування тощо. Складалося враження, що він якби відчуває перед нами якийсь певний обов'язок. Пригадую перший експедиційний день (перший день експедиції, як правило, запам'ятовується назавжди): село Велика Лінина — сльота, болото, без перебільшення, — до колін. Сталося так, що ми з Романом Сілецьким запізнились на обід — вже надто цікавим виявився респондент... Але голодними не залишились — Корнелій Михайлович подбав про це. Практично у кожному селі в нього були знайомі, друзі дитинства, юності: знайшлися такі й у Великій Лінині — в них ми й підкріпились...

Сумна звістка застала мене у місті Новоград-Волинську на Житомирщині. Якось не хотілося вірити... на душі зробилися сумно, навіть дещо моторошно... в уяві спливали спогади: разом пройдені неосяжні Поліські простори, села-пустки Бобер, Королівка... та сумовито-усміхнений погляд Корнелія Михайловича. Згадались слова Василя Симоненка:

Заграє смерть іржавою трубою,
А я забувши, що минає строк,
На край світів блукати за тобою
Піду у жовтій куряві зірок...

Михайло ГЛУШКО, Ігор ГІЛЕВИЧ

КОРНЕЛІЙ КУТЕЛЬМАХ — ДОСЛІДНИК ТРАДИЦІЙНОЇ КАЛЕНДАРНО-ПОБУТОВОЇ ОБРЯДОВОСТІ ПОЛІЩУКІВ

У статті йдеться про участь відомого українського етнолога Корнелія Кутельмаха у постчорнобильських комплексних історико-етнографічних експедиціях на теренах Полісся України, його головні здобутки на ниві наукових студій календарно-побутової обрядовості поліщуків.

Ключові слова: Корнелій Кутельмах, Полісся України, календарно-побутова обрядовість.

Серед сучасних українських дослідників традиційної календарно-побутової обрядовості, мабуть, найчастіше згадується ім'я Корнелія Кутельмаха. Визнання його як глибокого знавця народних звичаїв та обрядів річного кола утвердилося серед етнологів і фольклористів України наприкінці 90-х років XX ст. — після того, як учений узяв активну участь у комплексних польових історико-етнографічних експедиціях на теренах Середнього Полісся, які найбільше постраждали внаслідок аварії на ЧАЕС у 1986 р.

Справді, на відміну від багатьох так званих патріотів-науковців, для яких особисте здоров'я, добробут і кар'єра були значно важливішими, ніж обов'язки громадянина молодої незалежної України, зокрема і праця в радіоактивно забруднених районах, К. Кутельмах не злякався невидимого атома й один з перших зголосився досліджувати традиційну культуру і побут автохтонів Поліського краю.

У 1994 р. співробітники Інституту народознавства НАН України разом з викладачами й окремими студентами вищих навчальних закладів, науковцями провідних етнографічних музеїв України приступили до виконання довготривалої науково-пошукової роботи «Комплексне історико-етнографічне дослідження та фіксація матеріальної і духовної культури радіоактивно забруднених зон Полісся». Головне завдання народознавців різного гуманітарного профілю (етнографів, фольклористів, антропологів, мистецтвознавців, музикознавців та музеєзнавців) полягало в тому, щоб виявити, максимально достовірно і повно зафіксувати, а згодом систематизувати та опрацювати зібрані під час комплексних історико-етнографічних мандрівок первинні дані про окремі структурні компоненти традиційно-побутової культури мешканців Середнього Полісся.

К. Кутельмаху було доручено дослідити одну з найважливіших ділянок народної духовної культури поліщуків — календарно-побутову обрядовість. Уже в 1994 р. він у складі творчого колективу «Поліське» відвідав упродовж серпня та вересня 52 населені пункти: 46 Поліського і 6 Іванківського районів Київської області. Значна частина цих поселень (Буда Варовичі, Вільча, Гребля, Денисовичі, Діброва, Жовтневе, Королівка, Котовське, Мартиновичі, Нова Марківка, Новий Мир, Поліське, Пухове, Рудня Грезлянська, Тараси Поліського р-ну) належала до зони відчуження, тобто за своїм

статусом прирівнювалася до населених пунктів 30-кілометрової зони [4, с. 140]. Саме під час цих мандрівок народилася значна частина поетичних творів народознавця на чорнобильську тематику, в одному з яких присутні такі строфи:

Ось і нарешті простори поліські,
Сосни, берези, болота, піски...
Знищені села — сумні обеліски,
Душі зневірені, наче тріски [15, с. 65].

Цей же лейтмотив домінує у записі К. Кутельмаха від 19 серпня 1994 р. в експедиційному «Щоденнику»: «Видертими вікнами, мов більмами, з болем заглядають хати поліські у нашу душу. Скільки ж їх було за 4 дні[1] експедиції?

Німий докір нашій «смирності»! І чи хто з колишніх можновладців відповість за це перед людьми, і перед Богом? І не тільки за сплюндровану землю, понівечені села, а й за скалічені душі і старих[,] і молодих?». До речі, під час першої постчорнобильської експедиції песимістичний настрій домінував також серед інших її учасників, а окремі з них, не витримавши складних умов праці та не справившись зі значними психологічними випробуваннями, достроково завершили наукові студії і повернулися додому (до Львова).

У наступних роках польовими етнографічними дослідженнями були охоплені інші райони Середнього Полісся. Зокрема, в 1995 р. науковці, серед них і К. Кутельмах, обстежили 39 сіл Овруцького, 23 — Народицького та одне — (Дідковичі) Коростенського районів Житомирської області [3, с. 71—72]. У 1996 р. вони відвідали 20 населених пунктів Народицького (села Базар, Бродник, Буда-Голубієвичі, Великі Міньки, Вила, Ганнівка, Голубієвичі, Гута Ксаверівська, Гуто-Мар'ятин, Калинівка, Колосівка, Любарка, Межиліска, Недашківка, Осика, Розсохівське, Рубежівка, Рудня Базарська, Сингаї, Старий Кужіль), 19 — Малинського (села Буки, Будо-Вороб'ї, Вишів, Візня, Ворсівка, Гамарня, Горинь, Іванівка, Кам'янка, Любовичі, Малинівка, Недашки, Рудня-Калинівка, Савлуки, Скурати, Слобідка, Старі Вороб'ї, Українка, Чоповичі), 10 — Коростенського (села Великий Ліс, Граби, Злобичі, Каленське, Корма, Мединівка, Мелені, Обиходи, Сарновичі, Шершні) та 9 — Радомишльського (села Велика Рача, Вирва, Вишевичі, Макалевичі, Меделівка, Мірча, Садки, Потіївка, Чудин) районів Житомирської області, а також три населені пункти (Заруддя, Кухарі і Слободу Кухарську) Іванківського району Київської області [5, с. 385—386]. У 1997 р. було проведено дві експедиції: одну на теренах Олевського (31 населений пункт) і Лугинського (одне поселення) районів Житомирської області та у трьох селах Рокитнівського району Рівненської області, іншу — в зоні відчуження (колишній Чорнобильський р-н Київської обл.), а також у трьох прилеглих до цієї зони населених пунктах Іванківського району [2, с. 369—370].

У 1998 р. вчений уже особисто очолював комплексну історико-етнографічну експедицію, члени якої вивчали народну культури поліщуків у чотирнадцяти селах Іванківського та семи селах Вишгородського районів Київської області.

Загалом упродовж п'яти років інтенсивної експедиційної роботи К. Кутельмах разом з іншими народознавцями дослідив більшу частину Середнього Полісся — від ріки Дніпра до ріки Уборті, відвідавши 267 населених пунктів. За цей же період етнолог зібрав значний джерельний матеріал про календарну обрядовість поліщуків, що згодом дало змогу йому підготувати ґрунтовні праці про окремі звичаї, аграрні та поминальні мотиви у календарній обрядовості поліщуків [7; 12]. Як засвідчують ці ж публікації, в 1994—1995 рр. найцікавіші етнографічні джерела автор виявив та зафіксував у селах Буда Радинська, Вересня, Вільча, Вовчків, Володарка, Городещина, Грезля, Дени-

[1] Учасники першої постчорнобильської комплексної історико-етнографічної експедиції розпочали свою науково-пошукову роботу 16 серпня 1994 р. у с. Красятичі Поліського району.

совичі, Діброва, Дубова, Залишани, Зелена Поляна, Красятичі, Котовське, Луговики, Мартиновичі, Мар'янівка, Міхлівщина, Рагівка, Радинка, Рудня Грезлянська, Стара Марківка, Стовпне, Тараси, Федорівка, Чапаєве, Червона Зірка Поліського району, Заруддя, Коленці, Кухарі, Мусійки, Обуховичі, Оране Іванківського району [12, с. 172—203], Бігунь, Бондарі, Борутине, Велика Фосня, Велика Чернігівка, Великі Мошки, Виступовичі, Возничі, Гладковичі, Гуничі, Дівошин, Думинське, Збраньки, Ігнатпіль, Красилівка, Левковичі, Листвин, Личмани, Лучанки, Людвинівка, Мала Фосня, Мала Чернігівка, Невгоди, Норинськ, Павлюківка, Піхоцьке, Полохачів, Прилуки, Раківщина, Рудня Овруцького району, Бабиничі, Болотниця, В'язівка, Давидки, Закусили, Залісся, Клочки, Ласки, Мотійки, Новий Дорогинь, Норинці, Радча, Селець, Яжберень Народицького району, Дідковичі Коростенського району [7, с. 191—210].

Найбільше уваги К. Кутельмах приділив студіям троєцької обрядовості, яка, як засвідчили матеріали постчорнобильських експедицій, найповніше збереглася саме на теренах Полісся, навіть краще, ніж у Карпатах, як це вважалося досі. Зібрані ним польові етнографічні джерела не лише доповнюють чи уточнюють відомості наявної літератури, а й заперечують чи спростовують домисли і гіпотези попередніх народознавців. Для прикладу, відома російська дослідниця календарної звичаєвості й обрядовості східних слов'ян Віра Соколова наприкінці 70-х рр. XX ст. безпідставно стверджувала, що в Україні при значному розповсюдженні повір'їв та бувальщин про русалок спеціальні обряди, пов'язані з цими демонологічними персонажами нижчого міфологічного рівня, не збереглися [17, с. 215].

Увівши в науковий обіг значний масив нових, досі не відомих широкому загалу поліських повір'їв, К. Кутельмах сформулював власну гіпотезу стосовно генезису русалок та звичаю клечання житла. Точніше, початок формування русальної традиції етнолог датував добою пізнього палеоліту, а джерела клечального звичаю пов'язав зі спорудженням сезонних жител мезолітичними мисливцями [9; 13]. Зокрема, торкаючись обрядового будівельного деревця, вчений зазначив: «Історія цієї «квітки», очевидь, починається з тих часів, відколи люди навчилися споруджувати житла для захисту від холоду і негоди. Крім природних печер, своєрідним притулком послужило і дерево, але не лише як будівельний матеріал [...]. Центральною опорою давнього житла, очевидно, слугувало живе дерево. Доки таким житлом користувалися короткий час, стіни його з «гілляк» повсихали, зате верхівка над укриттям надовго залишалася зеленою. Минув короткий мисливський сезон, і знову бродячим мисливцям треба було споруджувати нове житло на новому місці під новим деревом. Така повторюваність по декілька разів на рік впродовж тисячоліть сформувала своєрідний «код пам'яті» — клечання житла зеленню в певний сезон, що маємо у русальній традиції, і його різновид — встановлення зеленої «квітки» над кроквами новозведеної будівлі. Обидва ці явища не є близнюками, але дуже близькими родичами» [13, с. 146].

Щоправда, окремі з цих міркувань викликали обґрунтовану критику інших сучасних українських народознавців, зокрема Володимира Галайчука [1, с. 334] та Віктора Давидюка [6, с. 229—230]. Натомість зауваження автора про зв'язок клечання з традиційною будівельною обрядовістю та душами покійних предків уже не викликають сумнівів у сучасних українських етнологів [16].

На значному джерельному матеріалі К. Кутельмах дійшов висновку і про те, що варіанти зажинків та обжинків, зафіксовані на теренах Середнього Полісся, мають безпосереднє відношення до вшанування покійних предків. Жниварський обрядовий комплекс також має чітко виражену структуру — «зустріч» і «проводи», які узгоджуються відповідно із зажинками та обжинками. Починаючи збирати врожай, давні хлібороби кликали на поміч своїх покійних предків, для яких готували вечерю напередодні зажинків: первісно їх, очевидно, частували в полі, у XIX—XX ст. — уже в хаті. Рудиментом вечері в сучасній традиції етнолог вважав хліб-«зажинач». Таку ж функцію виконував, на його думку, й окраєць хліба, який на чистому клаптику рушника чи настільника залишали з «бородою» у полі. Рудиментом відповідної трапези в мініатюрі, за словами народознавця, є і частування біля «бороди» безпосередньо в полі. Сама ж «борода», «зажинок» чи «обжинок», які приносили до хати, а також «борода», яку залишали в

полі, на думку К. Кутельмаха, належали покійним предкам — як їхня частка нового врожаю. Первісною формою «діда» («бороди», «обжинка») на слов'янському ґрунті дослідник уважав частину недожатої ниви, яку залишали покійним предкам. Поступово, знімаючи табу з недожатої ділянки обрядовими діями, прадавні землероби довели цю частку своїх покійних предків у полі до розмірів символічного «діда» («бороди», «обжинка»). Генезис цього явища традиційної культури дослідник датував тим періодом, коли хліборобство стало домінуючим видом господарсько-виробничої діяльності, а досвід вирощування злаків набув неабиякого значення [8; 14; 18].

У підсумкових працях, які увінчували тривале студіювання традиційної календарно-побутової обрядовості українців загалом й автохтонів Полісся України та Східних Карпат зокрема, К. Кутельмах докладно проаналізував основні мотиви (аграрні, поминальні та сімейно-шлюбні) календарної обрядовості мешканців Карпат, їхню циклічність та прадавню основу. Щонайважливіше, щоб переконливо довести генетичну спорідненість і єдність бойків, лемків та гуцулів з усім українським етносом, народознавець постійно порівнював карпатські звичаєво-обрядові реалії з відповідними реаліями з теренів Середнього Полісся [10; 11]. У підсумку автор дійшов важливого для української етнологічної науки висновку: «Те, що в обрядах згубилося на Поліссі, знайдемо у Карпатах, і навпаки» [10, с. 554].

Отже, активна участь та продуктивна праця у постчорнобильських історико-етнографічних експедиціях підготувала той ґрунт, на якому постала ціла низка нових поглядів К. Кутельмаха стосовно джерел походження, первісної семантики й етапів розвитку важливих звичаїв та обрядів річного кола поліщуків, українців загалом. Зібрані ж дослідником польові етнографічні джерела будуть корисними ще не одному поколінню знавців традиційної духовної і матеріальної культури українського етносу.

1. *Галайчук В.* Демонологічні уявлення населення Середнього Полісся про русалок / Володимир Галайчук // Вісник Львівського університету: Серія історична. — Львів, 2008. — Вип. 43. — С. 320—381.
2. *Глушко М.* Від Уборті до Дніпра : заключний етап комплексного історико-етнографічного дослідження Центрального Полісся / Михайло Глушко // Народознавчі зошити. — 1997. — № 6. — С. 368—384.
3. *Глушко М.* На древній Овруччині / Михайло Глушко // Народознавчі зошити. — 1996. — № 2 — С. 70—76.
4. *Глушко М.* Перше постчорнобильське історико-етнографічне дослідження Київського Полісся / Михайло Глушко // Народознавчі зошити. — 1995. — № 3. — С. 139—144.
5. *Глушко М.* У межиріччі Ужа і Тетерева / Михайло Глушко // Народознавчі зошити. — 1996. — № 6. — С. 384—395.
6. *Давидюк В.* Походження уявлень про русалок і мавок та значення клечання і «Куста» / Віктор Давидюк // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2010. — Т. CCLIX : Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 229—248.
7. *Кутельмах К.* Аграрні мотиви в календарній обрядовості поліщуків / Корнелій Кутельмах // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів, 1999. — Вип. 2 : Овруччина. 1995. — С. 191—210.
8. *Кутельмах К.* Генетичне коріння «спасової бороди» / Корнелій Кутельмах // Древляни. Збірник статей і матеріалів з історії та культури Поліського краю. — Львів, 1996. — Вип. 1. — С. 233—250.
9. *Кутельмах К.* До витоків клечального звичаю (за матеріалами Полісся) / Корнелій Кутельмах // Народознавчі зошити. — 2005. — № 5—6. — С. 467—483.
10. *Кутельмах К.* Календарна обрядовість як етногенетичне джерело / Корнелій Кутельмах // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат. — Львів, 2006. — Т. II : Етнологія та мистецтвознавство. — С. 473—557.
11. *Кутельмах К.* Polісько-карпатські паралелі в загальноукраїнській календарно-обрядовій сфері / Корнелій Кутельмах // Народознавчі зошити. — 2006. — № 3—4. — С. 328—337.
12. *Кутельмах К.* Поминальні мотиви в календарній обрядовості поліщуків / Корнелій Кутельмах // Полісся України : матеріали історико-етнографічного дослідження. — Львів, 1997. — Вип. 1 : Київське Полісся. 1994. — С. 172—203.
13. *Кутельмах К.* Русалки в повір'ях поліщуків / Корнелій Кутельмах // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 2001. — Т. CCXLII : Праці Секції етнографії і фольклористики. — С. 87—153.
14. *Кутельмах К.* «Спасова борода» : міф чи реальність? (Причинки до аграрних мотивів у календарних обрядах поліщуків) / Корнелій Кутельмах // Народознавчі зошити. — 1996. — № 2. — С. 118—125.
15. *Кутельмах К.* Стежками Полісся (Диптих) / Корнелій Кутельмах // Народознавчі зошити. — 1996. — № 2. — С. 65—66.
16. *Сілецький Р.* Обрядове будівельне деревце («вільце») на Поліссі / Роман Сілецький // Вісник Львівського

університету: Серія історична. — Львів, 2008. — Вип. 43. — С. 382—420.

17. *Соколова В.К.* Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX — начало XX вв. / В.К. Соколова. — М., 1979. — 287 с.
18. *Kutelmach K.* «Spasowa boroda» : magia czy rzeczywistość? Przyczynki do rolniczych motywów w obrzędach cyklu kalendarzowego (na materiale Środkowego Polesia) / Kornelij Kutelmach // Konteksty. — 1996. — R. L. — Nr. 3—4. — S. 128—134.

Mykhailo Hlushko, Ihor Hilevych

KORNELII KUTELMAKH AS A RESEARCHER IN POLISSIA INHABITANTS' CALENDAR HOUSEHOLD RITUALISM

The article has thrown some light upon the role played by Kornelii Kutelmakh, one of known Ukrainian ethnologist, during post-Chornobyl joint historio-ethnographical expeditions in Polissia region of Ukraine as well as his main achievements in research-works in calendar ritualism of Polissian inhabitants.

Keywords: Kornelii Kutelmakh, Polissia of Ukraine, calendary ritualism by Polissia inhabitants.

Михаил Глушко, Игорь Гилевич

КОРНЕЛИЙ КУТЕЛЬМАХ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ТРАДИЦИОННОЙ КАЛЕНДАРНО-БЫТОВОЙ ОБРЯДНОСТИ ПОЛЕЩУКОВ

В статьи речь идет об участии известного украинского этнолога Корнелия Кутельмаха в постчернобыльских комплексных историко-этнографических экспедициях на территории Полесья Украины, его главных научных достижениях в исследовании традиционной календарно-бытовой обрядности полещуков.

Ключевые слова: Корнелий Кутельмах, Полесье Украины, календарно-бытовая обрядность.

Михайло ГЛУШКО

З НАУКОВОЇ СПАДЩИНИ КОРНЕЛІЯ КУТЕЛЬМАХА ЯК ЕТНОГРАФА-ЕКСПЕДИЦІЙНИКА

Під час організації і проведення постчорнобильських експедицій у радіоактивно забруднених місцевостях Середнього Полісся мені, як керівнику, важливо було мобілізувати членів наукових мандрівок до сумлінного і відповідального виконання своїх обов'язків — до виявлення і якомога докладнішої фіксації відомостей про різні ділянки традиційно-побутової культури тутешніх автохтонів. Однією з форм такого «примусу» стали письмові звіти учасників експедиційного загону про найважливіші результати науково-пошукової роботи упродовж одного виїзду, які кожний з них готував напередодні повернення до Львова, тобто відразу по «гарячих слідах». Серед цих звітів завжди вирізнялися звіти Корнелія Кутельмаха, передусім своєю інформативністю та визначенням найважливіших загальноукраїнських рис, регіональних особливостей і локальної специфіки досліджуваної ділянки народної культури — календарно-побутової обрядовості.

Читачам «Народознавчих зошитів» пропонуємо стислі «Звіти» К. Кутельмаха, які увінчали його науково-пошукову роботу в Олевському районі Житомирської області та Зоні відчуження (колишній Чорнобильський р-н Київської обл.) відповідно в липні і серпні-вересні 1997 р. Зокрема, в Олевському районі народознавці дослідили тоді 31 населений пункт (села Андріївка, Білокоровичі, Варварівка, Джерело, Діброва, Жовтневе, Жубровичі, Журжевичі, Замисловичі, Зубковичі, Кам'янка, Кишин, Копище, Корощине, Лопатичі, Майдан, Обище, Озеряни, Перга, Радовель, Рудня Комсомольська, Рудня Озерянська, Рудня Перганська, Рудня Радовельська, Рудня Хочинська, Стовпинка, Сущани, Тепениця, Устинівка, Хочине, Юрове), у Зоні відчуження — 14 поселень (села Андріївка, Городище, Залісся, Золотніїв, Іллінці, Куповате, Ладижичі, Ново-Шепеличі, Опачичі, Оташів, Паришів, Рудня Іллінецька, Теремці, Терехів), а також три прилеглі до цієї зони населені пункти Іванківського району Київської області (села Горностайпіль, Дитятки і Страхолісся) [1, с. 369]. Цінність цих звітів у тому, що в них містяться узагальнені етнографічні відомості про різні звичаї й обрядодії річного кола поліщуків Олевщини та Зони відчуження, які особисто виявив і зібрав дослідник, і які, на відміну від матеріалів польових народознавчих досліджень у 1994—1996 рр. [2; 3; 4], поки що недоступні широкому загалу, позаяк і досі не систематизовані та не опубліковані.

Зазначені «Звіти» К. Кутельмаха зберігаються у нашому домашньому архіві. Публікуємо їх з дотриманням усіх стилістичних і граматичних особливостей оригіналу рукопису.

Михайло ГЛУШКО

К. Кутельмах
Звіт про результати дослідження календарно-побутової обрядовості на території Олевського району Житомирської області (18 липня — 8 серпня 1997 р.)

На території згаданого району, а також в декількох селах сусіднього Рокитнівського р[айо]ну Рівненщини[1] здійснювалось обстеження стану збереженості та сучасного функціонування традиційної календарно-побутової обрядовості. Дослідженням передбачалось виявити на обстеженій території архаїчні елементи у звичаях та обрядах календарного циклу, які збереглись у народній пам'яті, їх локальні особливості та загальноукраїнські риси, а також рештки народних вірувань і повір'їв як прадавньої основи обрядовотворчої практики. Основна увага зверталася на аграрні, зооморфні, весільно-еротичні та поминальні мотиви.

За основу взято розповіді представників старшого покоління, які практично є основною міжпоколінною ланкою в системі передачі традиційних форм духовної культури, зокрема, звичаїв та обрядів.

Характерно, що в пам'яті опитуваних найменше збереглися аграрні мотиви, насамперед звичаї та обряди, пов'язані з зажинками та обжинками, засівками та досівками. Двох останніх обрядових актів переважна більшість респондентів вже не знала, посилаючись на те, що їхні батьки могли це робити в часи їхнього дитинства, коли діти ще не звертають особливої уваги на обрядові дійства. Згодом процес колективізації унеможливив здійснення обрядів, приурочених до початку закінчення сівби.

Дещо краще збереглися обрядодійства, приурочені до початку і закінчення жнив. Як і на території інших районів Житомирщини, в Олевському р[айо]ні зберігся звичай обирати відповідний день для зажинків. Переважна більшість опитуваних звертала увагу на те, що зажинати ниву треба в чистій гарній

одежі. З хлібом, який разом з першим нажатим снопком (зажинком, зажоном) приносили додому і ставили на покуть. Зафіксовано окремі згадки про танцювання на зажинках — «на веселі жнива». В багатьох випадках назви першого снопка вже не пам'ятали, хоч робили його не лише на житньому лані, а й з пшениці чи льону. В деяких селах зажинок з декількох польових культур, прикрашений квітками, ставили на покуті під час різдвяних свят, де він стояв аж до Роздвяного дня (21 січня), хоч назви «дідух» не знають.

З обжинкових обрядодійств і атрибутів зафіксовано плетіння обжинкового вінка з колосся і купайла (волошок). Його плели, коли дожинали толокою або значною кількістю женців з числа родичів. Вінок з поля несла на голові жінка, яка «щасливо живе» у парі або вродлива дівчина. Його (вінок. — *М. Г.*) урочисто вручали хазяїну на його подвір'ї. Зафіксовано і деякі жнивні пісні. В Олевщині також побутував звичай залишати у полі 3—5—7—9 колосків, пов'язаних червоною стрічкою чи шнурком. Але цьому дійству не надавали особливого ритуального значення. Навіть такі традиційні назви[,] як «дід», «борода», «квітка», які ще й тепер зустрічаються на території інших районів Житомирщини, тут вже не знають.

З зооморфних мотивів зафіксовано рудименти давніх звичаїв, пов'язані з вшануванням худоби до певних свят. Так, на «багату кутю» перед урочистою вечерею ішли до худоби з хлібом, який подекуди залишали на ніч у хліві і забирали до хати аж наступного ранку. Зафіксовано повір'я про те, що коли під час обходу хати з кутею на «багатий вечір» зустрі-

[1] Тоді було досліджено три села Рокитнівського району — Біловіж, Борове і Сновидовичі [1, с. 369].

ти кота, то корова приведе теличку, а якщо собаку — то бичка. Однак давніх повір'їв про те, що худоба розмовляє у святі вечори, не виявлено.

Не пам'ятали інформатори і про рядження «козою». Рядження, як обрядовий акт, тут приурочувався переважно не до обходу колядників на Різдвяні свята, а до дня св. Варвари, коли молодь на вечорницях рядилася під «цигана і циганку».

Зафіксовано ряд архаїчних звичаїв, зокрема, запалювання ритуальних вогнів напередодні Великодня, обряди «палити весну», «топити русалку» на «русальницю» чи «розигри». Характерно, що в Олевщині найбільш поширеними залишаються повір'я, що русалками стають люди незалежно від статі і віку, які померли на русальному тижні. Русалки не лише шкодять, а й допомагають людям, але лише родинам, з якими мали кровні зв'язки за життя, сприяють родючості ниви, попереджають про небезпеку тощо.

Найкраще тут збереглися поминальні мотиви. Майже в кожному селі до цього часу старше покоління дотримується звичаю святкувати основні поминальні п'ятниці і суботи — так звані «діди» і «баби» з покійними родичами. Під час обстеження зафіксовано форми «кормління покійних предків», в т[ому] ч[ислі] виливання решток від трапези в річку незалежно від того, чи був утопленик в родині, «волочильне для мертвих», навський чи великдень мертвих, звичай «будити покійника» і т. ін. Цікаво, що окремі дійства поминальних обрядів повторюються у звичаях та обрядах всіх циклів річного календарного кола. Ці дані разом з зафіксованими повір'ями про відвідини покійними своїх живих родичів значно доповнюють попередньо зібрані аналогічні відомості і засвідчують про існування надзвичайно глибокого пласту вшанування покійних родичів у календарних звичаях та обрядах українців.

29.07.[19]97 р.

К. Кутельмах

Звіт про дослідження календарно-побутової обрядовості в зоні відчуження (колишній Чорнобильський район) Київської області 27 серпня — 5 вересня 1997 р.

В ході роботи основна увага зверталась на стан збереженості та форми побутування традиційних обрядодійств річного календарно кола. Виявлено та зафіксовано ряд обрядів і звичаїв, приурочених до зимових, весняних та літньо-осінніх свят. Зокрема, на згаданій території в пам'яті інформаторів збереглись такі архаїчні елементи, як колядування, щедрування, «коза», рештки святкових обрядів з «плужком» на новий рік чи багату кутю, обходи з «звіздою», «циганщина», які на даній території краще збереглися, ніж в інших районах Полісся.

Виявлено дві форми ритуального вживання снопка в зимовому циклі — прикрашання покуті снопком у різдвяних святах, коли його тримали від першої куті аж до Роздвяного дня (21 січня). Другий варіант вшанування збіжжя — звичай «молотити» снопок на «богату кутю» до вечері чи вранці на новий рік (св. Василія). Недомолочений снопок розстилали на столі, застилали скатертиною («настольником»). А тоді члени родини «молотили» його кулаками до чи після вечері. По кількості намолочених зерен очікували, стільки ж стогів чи кіп збіжжя нажати в наступному році.

Викликають інтерес деякі бодай фрагментарно збережені в пам'яті тутешніх інформаторів обрядові елементи, пов'язані з початком і завершенням жнив, особливо обжинки, в яких має місце ритуальне виготовлення такого жнивного атрибута[,] як «дід» чи «борода». В переважній більшості обстежених сіл жменю незжатого і залишеного у полі колосся називали «дідом». Попередньо можна дійти висновку, що цей термін відомий, починаючи зі східних районів Київського Полісся і губиться лишень в заліснених районах пограниччя Житомирщини і Рівненщини. Але це ще потребує дальших досліджень.

Приблизно з територіальним поширенням цього терміна в аграрних мотивах зберігаються територіально основні форми поминальних мотивів в усталених варіантах. Порівняно з попередніми дослідженнями на Київщині і Житомирщині в 1994—[199]6 рр. виявлено і ряд нових обрядодійств, пов'язаних з вшануванням покійних предків.

Бодай фрагментарно зафіксовано ряд обрядодійств, пов'язаних з весняно-літніми циклами, в тому числі таких[,] як «палити весну», «гонити стрілу», проводити русалок. Записано і фрагменти збережених в народі повір'їв щодо походження русалок, їх шкоду чи користь для своєї родини.

Останні дані дають можливість по-новому глянути на їх демонологічну сутність та зв'язок з душами покійних предків.

5.09.[19]97 р.

1. *Глушко М.* Від Уборті до Дніпра: заключний етап комплексного історико-етнографічного дослідження Центрального Полісся / Михайло Глушко // Народознавчі зошити. — 1997. — № 6. — С. 369—370.
2. Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / відп. ред. С. Павлюк, М. Глушко. — Львів, 1997. — Вип. 1: Київське Полісся. 1994. — 356 с.
3. Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / наук. ред. С. Павлюк, М. Глушко. — Львів, 1999. — Вип. 2: Овруччина. 1995. — 373 с.
4. Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження / наук. ред. С. Павлюк, Р. Омеляшко. — Львів, 2003. — Вип. 3: У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996. — 338 с.

Микола МОЗДИР

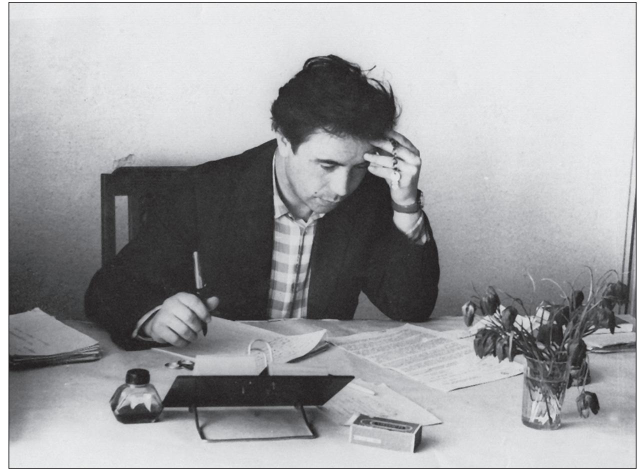
ТАКИМ ЙОГО ЗАПАМ’ЯТАВ

З і світлої пам’яті Корнелієм Михайловичем Кутельмахом доля звела мене у далекі вже 1970-ті роки в Музеї етнографії та художнього промислу — інституції, відомій тепер як Інститут народознавства НАН України. Тут за роки праці у нас склалися гарні доброзичливі відносини. І хоча наукові інтереси були різними, та й робочі місця знаходились не поруч, ми часто зустрічалися. Інколи по декілька разів упродовж робочого дня. В різних ситуаціях — як суто службових, так й просто товариських. Запам’ятався мені завжди сидячим за громіздким канцелярським столом, на якому в попільничці диміла, як видавалось, вічна сигарета. Завжди щось писав. Не таївся з тим, що саме; навпаки, інколи навіть жартівливо цитував написане. Мав чіткий рівний, доволі крупний почерк. Думки викладав і не тільки на папері, зрозуміло дисципліновано щодо вимог правопису та професійної лексики. Відчувалося, що за цим стоять, окрім почуття обов’язку, накладеного службовим становищем (понад 20 років був вченим секретарем Інституту), попередньо набуті знання та досвід. Адже до того працював на педагогічній ниві, в різних організаціях, а, головно, понад десять років — в редакції старосамбірської районної газети «Радянське Прикарпаття». Натоді це була маленька ідеологічна «кухня», де фальсифікувалися історія народу, правда життя у всіх її багатогранних проявах, зокрема й тих, що стосувалися традиційних обрядів і звичаїв. Справжнє їх місце в побуті людей знав як з родинного, так і з житейського досвіду. Тож часто обирав їх головною темою своїх статей. Тут навчився писати так, щоб до читача донести правду про їх місце в духовному житті народу, не викликаючи підозри у керівництва газети. Маю підстави твердити, що вони, ці статті, дали привід професорові Володимирові Здоровезі, шанувальнику української народної культури, тоді декану факультету журналістики Львівського університету ім. Івана Франка, якому в силу його професійного інтересу доводилось знайомитися з районною пресою, переконати директора Музею етнографії та художнього промислу Юрія Гошка, під керівництвом якого працювала його дружина, прийняти К. Кутельмаха в цю установу.

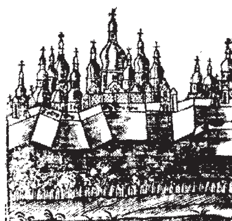
Тут він сформувався як дослідник, відтак автор статей з української обрядовості та звичаїв, передусім русального циклу, а також як щирий добрий товариш, цікавий співрозмовник. Любив ділитися власними, мотивованими науковим інтересом спо-

стереженнями, висновками, особливо, коли опрацьовував польові експедиційні матеріали та пов'язував їх з відомими йому літературними джерелами. З роками накопичив величезний багаж знань зі сфери традиційних обрядів, головно русалій в різних етнографічних групах українського народу. Був надзвичайно вимогливим, навіть прискіпливим у відборі та фіксації потрібного літературного та польового матеріалів, їх науковому осмисленні. Володіючи об'ємним банком зібраної інформації про русалії, не заспокоювався на досягнутому, постійно його збагачував. Можливо й тому затягнулась підготовка до друку монографії про русальні традиції українців. Знаючи, як дисциплінував хід писемного викладу своїх думок, як відчував відповідальність за їх наукову коректність, я впевнений, що зібраний і систематизований ним доробок у цій сфері при відповідному зусиллі наукового редактора, через недовгий час може появитися у вигляді книжки. Не сумніваюся, що народознавці, і не тільки українські, сприйняли б її з вдячністю.

...Востаннє я бачився з Корнелієм Михайловичем на початку 2010 року. При зустрічі він сказав мені не багато, але добрі слова про мою монографію, яку я попередньо йому підписав. Коли ж я висловив думку, що могла б бути кращою, якщо б, зокрема, до неї увійшло понад 20 фотоілюстрацій, відхилених редактором, він якось зніяковіло подивився на небо і з ледь стриманою усмішкою сказав: «Дай Боже, щоб більшого горя не мали». За цим ми коротенько торкнулися деяких інститутських справ які, по-суті серйозно не хвилювали ні його, ні мене, та, сердечно потиснувши собі руки, розсталися. Як виявилося — назавжди. Мене здивувало, що в ході нашої розмови він ні словом не згадав про свої «русалії» — адже впродовж останніх років не пам'ятаю жодної зустрічі, коли б залишав свою тему поза увагою. Думаю, що це через важку недугу, яка непомітно підкралась до нього. Врешті, завжди ситуативно був коректним в поводженні з людьми. Тобто був вирозумілим, людяним. Тож мав повне право, звертаючись до совісті в одному із опублікованих своїх віршів, стверджувати:



Суди мене
Судом своїм жорстко.
Вигадуй кару
Ще й катам незнану.
Дочитуй вирок,
Не моргнувши оком,
Коли знайдеш
На моїх вчинках
Пляму!



Публікації

Володимир ДЯКІВ

ГАЛІ З БАТЬКІВСЬКОГО СЕЛА

«Галі» (мн., «галя» — одн.), які в Галичині називають також гаївками (ягілками, гагілками, галагівками), а в Україні вцілому атрибутуються веснянками — народні звичаї і обряди, семантично та функціонально пов'язані передусім з весняним «пробудженням» природи, супроводжувалися в основному співами, хороводами, іграми. Вони й досі зберегли цю архаїчну рису — поєднання (синкретизм) ігрових, хорових та інших ознак (вербального тексту, драматичної дії, мелодії, міміки, жестів, танкових рухів). Витоки галів сягають відповідно тих давніх доісторичних часів, коли наші предки особливо урочисто «зустрічали» весну. Метою своєю ці галі, разом з певними магічними діями, ворожіннями, обрядами мали пришвидшити закінчення зимової пори, стимулювати «прихід» весни, відповідне «оновлення» природи, а також забезпечити багаті врожаї і загалом щасливе буття людей. З плином часу у галях, як і у веснянках загалом, знівелювалось ритуально-магічне семантично-функціональне навантаження. Проте завдяки естетичній привабливості, за слушним спостереженням сучасних учених — фольклориста-етнографа Романа Кирчіва та етномузиколога Василя Коваля, — «вони залишилися улюбленими весняними іграми молоді. І сьогодні, «співаючи весну», граючи «Воротара», «Кострубонька», «Білоданчика», «Просо», «Мак», «Перепілки», «Мости», «Короля», лише дехто знає чи здогадується про їхній колишній зв'язок з культом сонця, похоронами зими, магічним заклинанням доброго врожаю, щасливого кохання тощо» [8, с. 413—414].

Серед тур'янських галів простежуємо і функціонування пісень інших жанрів. Зокрема, вже на початку XX ст. такий процес у побутуванні гаївок спостерігав Володимир Гнатюк, зазначаючи з цього приводу: «Гаївки починають помалу забуватися і се можна сконстатувати на ріжних записах, які представляють лише відривки або побаламучені тексти з повириваними і поперекручуваними фразами, постяганими строфами і т. д. [...] через те замість гаївок починають співати першу-ліпшу пісню з краю, яка трафиться» [4, с. 11; див. також 15, с. 4].

Провідним же ідейно-змістовим струменем у галях виступає вшанування весни як особливої пори кохання, початків парування та подружнього життя молоді. Виконання їх пристосоване до Великодніх свят, хоч загалом веснянки традиційно побутували протягом весни, починаючи у деяких місцевостях від

Стрітення (15 лютого), а переважно — від Благовіщення (7 квітня). Виконавцями були головно дівчата та молоді жінки, пізніше вже — хлопці та літні жінки. Останні стали головним середовищем пульсування цієї обрядовості у часи переслідувань та викорінювання радянською владою народних звичаїв та обрядів загалом.

Саме завдяки таким, на жаль, уже покійним жінкам. як Ользі Цебровській (дівоче — Романів), 1919 р. н. та Марії Романів, 1921 р. н., збереглися і матеріали зі села Тур'є Буського району на Львівщині, які записав уродженець тієї місцевості, мій земляк Степан Куриляк (1927—2006). За можливість ознайомитись з ними вважаю приємним своїм обов'язком висловити щиру вдячність професорові Романові Кирчіву, який свого часу їх рецензував, підтримував зв'язки зі С. Куриляком, зустрічався з ним, давав поради і зауваження як стосовно запропонованої збірки «Тур'янські «галі», так і стосовно краєзнавчого нарису про цю ж місцевість «Моє село» (машинописи зберігаються у моєму домашньому архіві) [6; 16]. Ознайомлення з цими матеріалами спонукало до відповідних спогадів про минуле і моїх родичів, особливо батька Михайла (1940 р. н.), який в цьому селі Тур'є народився і проживав до одруження (1940—1966 рр.) в колі своєї родини (матері Насті і батька Івана, тітки Теклі, брата Василя), якийсь час вони навіть мешкали в Куриляковій хаті (за рішенням місцевої влади, оскільки рідна домівка згоріла під час воєнних дій, а ця остання стояла пусткою); а також бабці Біди (дівоче Мисак) Катерини (1923 р. н. у сусідньому присілку Підсокіл, після війни з дідом Володимиром переселилась у власними силами збудовану хату в присілку Лабач), матері Віри (1947 р. н., с. Лабач) тощо. Підсокіл і Лабач — присілки, що розташовані на околицях села Соколівки, в останньому з яких я ще донедавна мешкав зі своєю родиною.

Таким чином, мені випала унікальна нагода ознайомитись зі сторінками минулого своєї «малої» батьківщини, зіставити відомості, котрі наводить у своїй праці Степан Куриляк з власними спостереженнями, з тим, у тому числі, що знають і пам'ятають ще мої родичі, доповнивши цю працю С. Куриляка власними заувагами. Обсяг публікації, на жаль, не дає змоги вповні докладно доповнити і різнобічно висвітлити матеріали С. Куриляка, тому тут лише коротко подаю автобіографічні відомості про автора, гаївковий матеріал з авторським «Передсловом» і лаконічні зауваги до цих гаївок.

Степан Куриляк народився 1927 р. в селі Тур'є Радехівського повіту Тернопільського воєводства (за тодішнім адміністративним поділом, тепер — село Тур'є Буського р-ну Львівської обл.) у незаможній родині Миколи та Ганни Куриляків. З шести років пас єдину батьківську корову, допомагав батькам у домашньому господарстві. У 1939 р. закінчив початкову школу (чотири класи). У серпні 1943 р. був прийнятий у члени «Юнацтва» (молодіжна ланка ОУН), де виконував певні обов'язки в структурах УПА. В січні 1945 р. разом зі своєю родиною заарештований (з конфіскацією усього домашнього майна). Був тричі засуджений комуно-московським режимом на загальний термін 22 роки. Відбув 14 років у тюрмах і концтаборах, а також шість років на засланнях. Решту життя проживав у м. Дубні на Волині. Помер 30 листопада 2006 року.

Цю біографічну інформацію почерпнуто зі згаданих праць С. Куриляка «Тур'янські галі» («Про автора», с. 20) і «Моє село» («Про автора», с. 66), а також зі слів його сина Володимира [9; див. також 7, с. 14—15].

Певна річ, гаївковий репертуар, що виконувався на Великдень і по Великодніх святах вечорами після буденної праці у с. Тур'є був переважно спільний і для цілого ряду довколишніх сіл та присілків[1] (Гутисько-Тур'янське, Соколівка, Підсокіл, Сокіл, Лабач та інші) у цій місцевості. Зрештою, як і народна назва «галі» на означення його, яка, втім, має досить незначний ареал поширення, як-от у деяких місцевостях Покуття, Опілля тощо. Вона ще й досі відома тут, переважно в середовищі старших людей (починаючи десь від 60-річного віку), однак частіше вживають «гаївки», або (рідше) «гагілки». Є підстави стверджувати, що галі активно побутували принаймі у 1920—1930-х роках (до приходу більшовицького режиму та лихоліть Другої світової війни), певний період у повоєнні 1950-ті роки, а пізніше їх функціонування уже поступово згасало. Це мотивовано, мабуть, забороною більшовицької влади на святкування релігійних, у тому числі і Великодніх свят, переслідуваннями та викорінюваннями на-

[1] Присілки ще й досі називають, особливо місцеві мешканці, хуторами. — *В. Д.*

родних звичаїв і обрядів загалом. Таку думку підтверджують і мої польові обстеження.

До наведеного додам ще декілька зауваг сучасного молодого етномузиколога Анни Черноус[2], яка мала можливість ознайомитися з матеріалами Степана Куриляка: «Дослідження локальної народної музичної культури є одним із необхідних щаблів на шляху до відтворення якнайповнішої мелотипологічної картини цілого регіону, підставою для певних висновків та узагальнень етномузикознавства та суміжних дисциплін — етнології, історії, культурології, соціології тощо. Зібраний та записаний, нехай навіть цілком на аматорському рівні, музичний матеріал є досить важливим внеском у справу виявлення та пізнання особливостей етномузичного репертуару обраного терену.

Культуро-жанрова система народної пісенності с. Тур'я представлена кількома жанровими циклами, властивими українському музичному фольклору. Зразки календарно-обрядового музичного фольклору зафіксовані у межах весняного репертуару. Це, передовсім, ігрові твори — гаївки, визначені автором як «галі», «гагілки» (за місцевими назвами), а також один зразок риндзівки, яка, втім, також визначається як «галя» і побутує поза відповідним етнографічним контекстом — як частина гаївкового репертуару. Цікаво, що ранцівки зосереджені, в основному, на території Надсяння, тоді як Буський р-н (зокрема с. Тур'є) знаходиться за її межами.

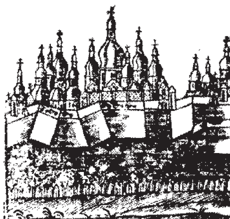
На загал, місцевий етномузичний репертуар виявляє спорідненість із класичними формами даного регіону, а отже є притаманним для цієї території» [див. докладніше: 18, с. 20—22].

[2] Тут вважаю приємним обов'язком висловити їй вдячність за етномузикологічну апробацію і комп'ютерний набір нот з рукопису С. Куриляка.

Отож, пропоную увазі читача тур'янські галі — гаївки села Тур'є Буського району Львівської області. Репертуар, що його записав, як уже зазначалося, краєзнавець Степан Куриляк від Ольги Цебровської та Марії Романів, подаю згідно з машинописом самого С. Куриляка, вводячи при цьому незначні орфографічні та пунктуаційні виправленння. До цього репертуару, як помітить уважний читач, увійшли не лише загальновідомі традиційні веснянки та гаївки (наприклад, «Жучок», «Ой зацвили фіялочки», «Кругом, кругом»), а й риндзівка («Рано-раненько»), обжинкова пісня («Женчики»), історичні та суспільно-побутові пісні («А на церкві біла бляха»), балади («Шевчики», «Ой два братики», «Ой молода удова») тощо [пор., приміром: 3, с. 63, 64, 100—101; 14, с. 108—110, 144—149, 237—239; 17, с. 200—202, 299; 11, с. 205—206; 12, с. 83—86; 13, с. 137; 1, с. 319—320; 2, с. 135—138; 10, с. 83—84, 85—86 та ін. Див. також: 5, с. 40—47, 203—205, 206—209, 241—242, 247, 250—251[3]]. Проте переважно всі вони знані принаймі ще від 1930—1940-х рр. і до сьогодення в с. Тур'є і довколишніх селах як галі, виконувались дівчатами під час Великодніх свят і пізніше поряд з іншими «галями» вечорами біля церкви (після вечірнього Богослужіння), в центрі села, по сільських кутках.

Певна річ, це далеко не весь репертуар галів, які побутували, чи й досі подекуди знані серед жителів Тур'я та довколишніх сіл. Отже — ще одне вдячне поле діяльності для збирача-етнографа, яке могло б втілитись в окремий науковий збірник фольклорних матеріалів.

[3] Тут висловлюю вдячність сучасному фольклористу Орисі Голубець за цінні фахові поради, допомогу і надану можливість ознайомитися з її працею.



Степан КУРИЛЯК

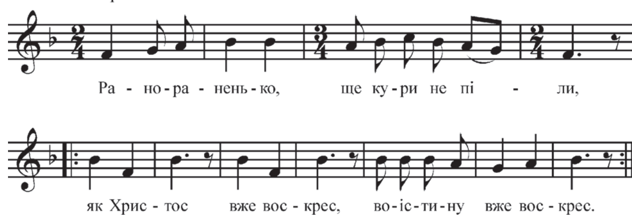
ТУР'ЯНСЬКІ «ГАЛІ»: ГАЇВКИ СЕЛА ТУР'Є БУСЬКОГО РАЙОНУ НА ЛЬВІВЩИНІ

Подумки повертаючись у своє далеке дитинство, я не можу без щему в серці згадувати те величезне пісенне багатство, яким Господь наділив наш український народ, а в тому числі і моїх односельчан. Особливо моє рідне Тур'є заполонювали пісні на Великдень, коли всі три святкові дні і вечори по сільських кутках лунали галі (гагілки), наповняючи душі людей радістю земного буття та приходу так довго очікуваної весни.

Слід, однак, відзначити, що, на противагу Різдвяним колядкам, у яких прославляється народження Сина Божого, галі, в основному, є піснями світськими, у яких майже не згадується про Воскресіння Христове. Звідси напрошується догадка, що галі є звичайнісінькими веснянками, яких співали на Русі ще до того, як було прийняте нашими предками християнство і лише значно пізніше вони були пристосовані до Великодних свят. Нині, на превеликий жаль, галі залишили по собі лише далекий приємний спомин.

Намагаючись, хоча би у незначній мірі, спричинитися до відродження пам'яті про ту колишню таку багату пісенну скарбницю нашого народу, я зробив спробу скомпонувати цю маленьку збірочку тур'янських галів, які записав від моїх тіток Ольги Цебровської, 1919 р. н., і Марії Романів, 1921 р. н.[1] Плекатиму надію, що, може, колись комусь моя скромна праця стане у пригоді.

С[тепан] К[уриляк]

Рано-раненько

Рано-раненько, ще кури не піли,
Як Христос вже воскрес,
Воістину вже воскрес!

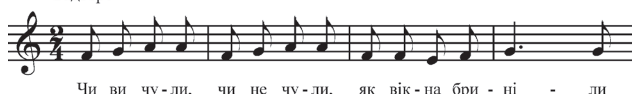
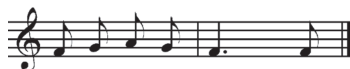
[1] Тітки автора Ольга Цебровська (дівоче Романів) та Марія Романів (дівоче Олива) народилися, виросли і весь свій вік прожили у рідному селі Тур'є, до глибокої старості зберегли добру пам'ять, що й допомогло йому при записуванні галів. Записи велися в селі Тур'є у 1994—1995 рр. — В. Д. Ці відомості наводжу з окремого аркуша — «Додаток до збірочки «Тур'янські галі» від 2.07.1996 р. С. Куриляка [6; 7, с. 14].

А ще раніше Ганусенька встала,
Що Христос вже воскрес,
Воістину вже воскрес!

Раненько встала, сад позамітала,
Бо Христос вже воскрес,
Воістину вже воскрес!

Раненько встала, земленьку скопала,
Бо Христос вже воскрес,
Воістину вже воскрес!

Раненько встала, виноград садила,
Бо Христос вже воскрес,
Воістину вже воскрес!

Чи ви чули?

— Чи ви чули, чи не чули,
Як вікна бриніли? (2)

Понад наші воротонька
Журавлі летіли. (2)

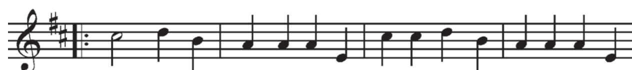
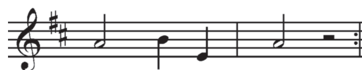
— Куди ж вони полетіли?
— По мід, по горілку. (2)

— Кого ж будуть напувати?
— Богацькую дівку. (2)

А богацьку напували,
А бідну узяли. (2)

До бідної дівчиноньки
Старостів післали. (2)

Жучок

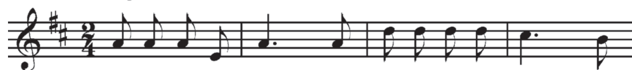
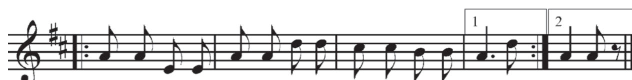
Учасники гаївки стають парами в довгий ряд, обличчями один до одного. Кожен тримає своєю правою рукою ліву, а лівою — праву руку зверху кисті іншого учасника. По цих «крісельцях» ходить дитина — «Жучок». Як «Жучок» перейде по руках, то пари, які позаду, перебігають наперед і гра продовжується далі[2].

Ходить жучок по дубині,
А жучиха по калині.
Грай, жучку, грай, небоже,
Най тя Пан-Біг допоможе,
Грай, жучку, грай!

На жучкови жупан ясний,
Бо й сам жучок дуже красний,
Грай, жучку, грай, небоже,
Най тя Пан-Біг допоможе,
Грай, жучку, грай!

На жучкови жупанчина,
І сам жучок, як дитина,
Грай, жучку, грай, небоже,
Най тя Пан-Біг допоможе,
Грай, жучку, грай!

На жучкови камезелька,
Пристав жучок до серденька.
Грай, жучку, грай, небоже,
Най тя Пан-Біг допоможе,
Грай, жучку, грай!

На жучкови черевички,
І сам жучок невеличкий,
Грай, жучку, грай, небоже,
Най тя Пан-Біг допоможе,
Грай, жучку, грай!

Шевчики

Коло моста-броду брала дівча воду,
Мандрували три шевчики з хорошого роду. (2)

---

[2] Тут і далі курсивом подаю коментар на основі власних польових досліджень. — В. Д.

— Добрий вечір, дівча, щось маю сказати,
Чи нема тут де господи переначувати? (2)

— Є в лісі хатина, добрая господа,
Майстер старий, майстер старий,
майстрова молода. (2)

Як ви добрі люди — вам господа буде,
Як ви добрі ремісники — робота вам буде. (2)

— А ти, старий майстре, іди по горілку,
Ти, молода майстрово, припечи печінку. (2)

Горілку випили і печінку з'їли,
Поскидали камезолі й до роботи сіли. (2)

Ой викинув майстер сім пар чобіт шити,
А сам пішов до аренди мід-горілку пити. (2)

Шиють шевці, шиють, шиють-вишивають,
На молоду майстрову щораз поглядають. (2)

— Ти, молода майстрово, маєш грошей много,
Мандруй з нами — молодцями, покидай старого. (2)

Ніхто того не чув, тільки майстрів хлопець,
Зараз скочив до оренди: Де тут є мій отець?! (2)

— Ой тату, мій тату! П'єш ти мід-горілку —
Шевці маму підмовляють іти у мандрівку. (2)

— Ой сину, мій сину, неправда ж то тому:
Твоя мама, моя жінка — роду не такого. (2)

— Ой тату, мій тату, як мені не віриш,
Коли прийдем додомоньку — в серце мені стрілиш. (2)

Заки вернув майстер з оренди додому,
Вже вибралась майстрова з шевцями в дорогу. (2)

— Запрягайте, хлопці, коней вороненьких,
Доганяйте свою маму й шевців молоденьких! (2)

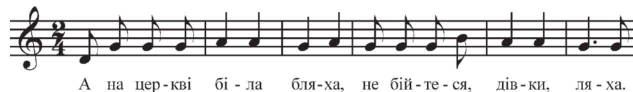
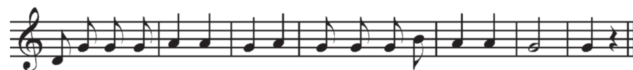
Здігнали майстрову аж коло Дунаю,
А вона їм відказала: Я майстра не знаю. (2)

Взяв майстер майстрову за білії боки,
Кинув майстер майстрову у Дунай глибокий: (2)

— Ой пливи, майстрово, від краю до краю,
Було мені не казати: «Я майстра не знаю». (2)

Ой пливе майстрова, як по воді гуска:
— Ратуй, ратуй, мій миленький, я Твоя голубка. (2)

— Ой пливи, майстрово, аж на білий камінь,
А там сядеш — відпочинеш на вік-віків, амінь. (2)

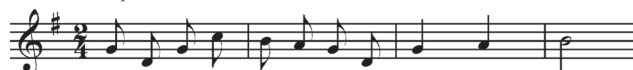
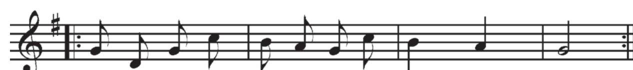
А на церкві біла бляха

А на церкві біла бляха,
Не бійтеся, дівки, ляха.
Ані ляха, ані пана:
Вже панщина скасована.

На панщину ходжу, ходжу,
Нігди панам не догоджу.
Не догоджу панам в світі,
Хоча ходжу в зимі й в літі.

Наші діди бідували,
Бо панщину відбували.
А ми собі паняночки,
Бо не знаєм панщиночки.

Уже тії пішли в кути,
Що носили на нас прути.
Уже тії отамани
Пішли в поле за плугами.

Ой зацвили фіялочки

Учасники беруться за руки, ходять колом та співають.

Ой зацвили фіялочки, зацвили,
Усю гору кам'яную укрили. (2)
По тій горі паняночки бродили,
А за ними парубочки ходили. (2)

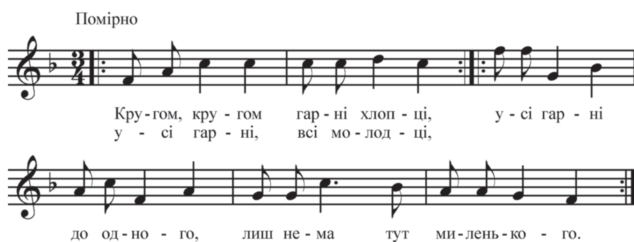
Ходить, ходить паняночка злегенька,
А за нею матусенька стихенька. (2)
— Ой не ходи, матусенько, за мною,
Бо не маю порадоньки з тобою. (2)

Ходить, ходить паняночка стихенька,
А за нею братуненько стихенька. (2)

— Ой не ходи, братуненьку, за мною,
Бо не маю порадоньки з тобою. (2)

Ходить, ходить паняночка злегенька,
За нею її миленький стихенька. (2)
— Ходи, ходи, мій миленький, за мною,
Бо я маю порадоньку з тобою. (2)

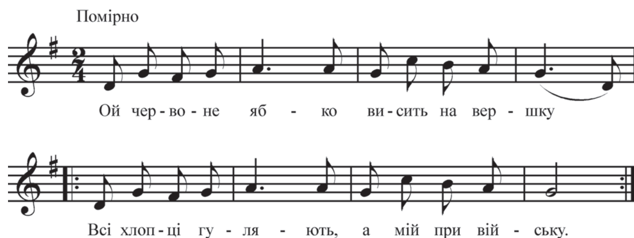
Кругом, кругом

Учасники беруться за руки, ходять колом та співають

Кругом, кругом гарні хлопці,
Усі гарні, всі молодці,
Усі гарні до одного, (2)
Лиш нема тут миленького.

Там на горбі, на горбочку
Позбирались парубочки,
А голубка сизокрила (2)
Була збоку та й тужила.

Ту голубку ми ловили
І довкола обступили:
— Ой, голубко, чого тужиш? (2)
Вибирай си кого любиш.

— Як же мені не тужити:
Я не маю тут з ким жити,
Бо мій милий-чорнобривий (2)
У могилі, вже не живий.

Ой червоне ябко

Ой червоне ябко висить на вершку,
Всі хлопці гуляють, а мій при війську. (2)

Всі хлопці гуляють, всі спацерують,
А моїм миленьким дизицирують. (2)

Купи мені, мамо, золоте перо,
Буду лист писати аж до милого. (2)

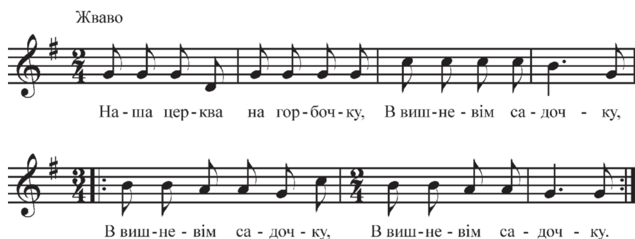
Буду лист писати, нехай він їде,
Нехай милий знає, як мила живе. (2)

Ой вивела коня ще й усідлала,
Винесла рушничок, йому подала. (2)

Винесла рушничок, ще й порушничок,
То тобі, миленький, до білих ручок. (2)

Ой ду-ду-ду-ду, ой ду-ду-ду-ду,
Пробила ногу на суху груду. (2)

Не так на груду, як на тернину,
Приїдь-но, миленький, хоч на годину. (2)

Наша церква

Наша церква на горбочку,
В вишневім садочку. (3)
Ходять хлопці і дівчата —
Наші соколята. (3)

Сіла Ганя на паркані,
Спустила косоньки. (3)
— Ходіть, ходіть всі до мене,
Молоді дівоньки. (3)

Будем собі, молоденькі,
Хлопців вибирати. (3)
Будем собі веселеньких
Пісеньок співати. (3)

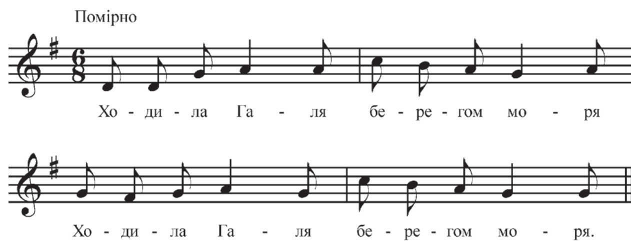
І той гарний, і той гарний,
І той непоганий. (3)
А між ними мій миленький,
Як намальований. (3)

— Який тебе, мій миленький,
Маляр намалював? (3)
Що на Твоє біле личко
Краси не жалував? (3)

— Мене маляр не малював,
Но Господь-Бог з неба. (3)

Бо на моє біле личко
Красотоньки треба. (3)

Ходила Галя

Учасники беруться за руки, ходять колом та співають

Ходила Галя берегом моря, (2)
За нею хлопці ходять довкола. (2)

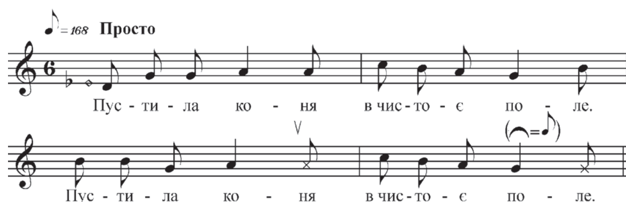
— Чого ти, Галю, від нас тікаєш? (2)
Певно ти, Галю, писанок не маєш? (2)

— Маю писанок штири ґатунки, (2)
Від вас не пила'м жадного трунку. (2)

Не пила пива ані гарбати. (2)
Не люблю Гриця, бо бородатий. (2)

Люблю медочок, бо солоденький. (2)
Люблю козака, бо молоденький. (2)

Ой два братики[3]



Ой два братики траву косили,
Ганя-сестриця їсти носила. (2)
Здибала Ганя двох нежонатих,
Та й дали Гані коня тримати. (2)

А сами сіли снідання їсти,
Навіть не дали Гані присісти. (2)
Дивиться Ганя, що неправдонька,
Що вже не буде їй порадоньки. (2)

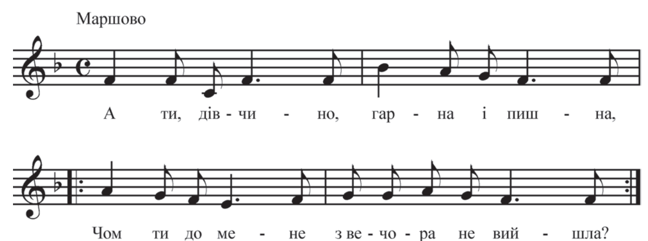
Пустила коня в чистеє поле,
Сама вскочила в синєє море. (2)
А як скакала, то повідала,
Щоб з того моря води не брали, (2)

Траву-сіножать, щоб не косили,
В городі терен щоб не копали, (2)
В лузі калину щоб не ламали,
По білих мостах щоб не ходили. (2)

Бо тії мости — Ганині кости,
В лузі травиця — Ганині коси, (2)
В лузі калина — Ганині лиця,
В морі водиця — Гані кровиця. (2)

Ой там під дубом

Ой там під дубом, під дубиною, (2)
Там сидів голуб з голубиною. (2)
Сиділи впарі, цілувалися, (2)
Крильцем до крильця обіймалися. (2)
Надійшов стрілець із темних лугів, (2)
Стрілив-розлучив з пари голубів. (2)
Голуба забив, голубку злапав, (2)
Сиву голубку зі собою взяв. (2)
Приніс додому — сипле пшеницю, (2)
Сипле пшеницю, дає водицю. (2)
— Ой на їж, на пий, сива голубцю. (2)
— Не буду їсти, не буду пити:
Такий світ милий — нема з ким жити. (2)

А ти, дівчино

— А ти, дівчино, гарна і пишна,
Чом ти до мене звечора не вийшла? (2)
— А як я можу звечора ходити,
Коли нас будуть вороги судити. (2)

— Нехай же судять, як лише вміють,
Прийде хвилина — вони поніміють. (2)
— Ой ти, козаче, з руського краю,
Чи ти не знаєш, де я мешкаю? (2)

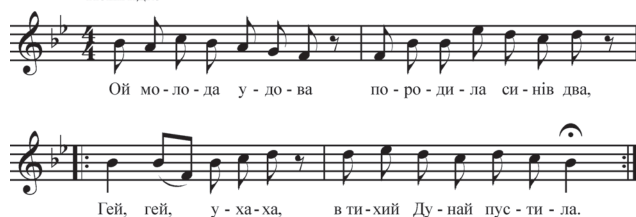
А я мешкаю коло криниці,
Приходи, козаче, на вечорниці. (2)
А я мешкаю край доріженьки,
Приходи, козаче, на пиріженьки. (2)

[3] Слова у записі С. Куриляка, мелодію записав у листопаді 2008 р. В. Дяків у с. Лабач від Біди (дівоче Мисак) Катерини Василівни (1923 р. н. у с. Підсокіл); у ноти завела Анна Черноус. — В. Д.

Заріжу гуся, не обійдуся,
Заріжу двоє, серденько моє. (2)
Ще й качурика чорнокрилого
Для козаченька, для молодого. (2)

А моя хата ґонтами крита,
Приходи, козаче, хоч буду бита. (2)
Хоч буду бита, знаю за кого:
За козаченька, за молодого. (2)

Ой молода удова

Нешвидко

Ой молода удова
Породила синів два,
Гей, гей, уха-ха,
В тихий Дунай пустила:

— А ти, водо, ти, Дунай,
Моїх діток доглядай.
Гей, гей, уха-ха,
Моїх діток доглядай!

А ти, жовтий пісочок,
Годуй моїх діточок.
Гей, гей, уха-ха,
Годуй моїх діточок!

А за літ двайцять п'ять
Вийшла вдова воду брать.
Гей, гей, уха-ха,
Вийшла вдова воду брать.

Вийшла вдова воду брать,
Став корабель припливать.
Гей, гей, уха-ха,
Став корабель припливать.

Став корабель припливать
І до вдови промовлять.
Гей, гей, уха-ха,
І до вдови промовлять:

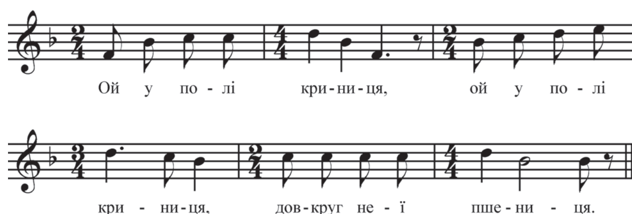
— Ой ти, вдово молода,
Чи ти любиш хлопців два?
Гей, гей, уха-ха,
Чи ти любиш хлопців два?

— За одного сама йду,
За другого дочку шлю.
Гей, гей, уха-ха,
За другого дочку шлю.

Яка сталась новина,
Що йде мати за сина.
Гей, гей, уха-ха,
Що йде мати за сина.

Який тепер світ настав,
Що брат сестри не впізнав.
Гей, гей, уха-ха,
Що брат сестри не впізнав.

Женчики

Поволі

Ой у полі криниця, (2)
Довкруг неї пшениця.

Там її женці жали, (2)
Золоті серпи мали.

А срібні колодочки, (2)
Там жали паняночки.

Дівчата косатії, (2)
Парубки вусатії.

Там було добре жати, (2)
Було з ким розмовляти.

Ладом, женчики, ладом, (2)
Буде горілка з медом.

Живо, женчики, живо,
Буде горілка й пиво.

Стоїть пан на воротях (2)
У червоних чоботях.

Горілочку тримає, (2)
Женчиків виглядає:

— Десь мої женці бавлять? (2)
— На полі копи ставлять.

Наставили копочок, (2)
Як на небі зірочок.

Так ті копоньки красні, (2)
Як ті зіроньки ясні.

Та й сплели ще віночок, (2)
З колосочків й квіточок.

Котився вінець з гір'я (2)
До пана на подвір'я.

З подвір'я до стодоли, (2)
З стодоли до комори.

З комори на нивоньку (2)
В щасливу годиноньку.

1. Балади: кохання та дошлюбні взаємини / упоряд. О.І. Дей, А.Ю. Ясенчук (тексти), А.І. Іваницький (мелодії). — К. : Наукова думка, 1987. — 472 с.
2. Балади: родинно-побутові стосунки / упоряд. О.І. Дей, А.Ю. Ясенчук (тексти), А.І. Іваницький (мелодії). — К. : Наукова думка, 1988. — 528 с.
3. Веснянки / упоряд., передм. Н. Шумади ; іл. худож. В. Перевальського. — К. : Дніпро, 1984. — 110 с., іл.
4. Гаївки / зібрав В. Гнатюк ; мелодії схопив на фонограф О. Роздольський, списав Ф. Колесса // Матеріяли до української етнольоґії. Видає етноґрафічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. — Т. XII. — Львів : Накл. НТШ, 1909. — С. 1—15.
5. *Голубець О.* Систематичний покажчик записів гаївок / О. Голубець // Гаївки в системі української весняної обрядової пісенності. Додатки / Рукопис. Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук 10.01.07 — фольклористика. — Львів, 2004. — С. 7—255. — Рукопис зберігається у Науковій бібліотеці Львівського національного університету ім. І. Франка та Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського.
6. Домашній архів В. Дяківа.
7. *Дяків В.* Від упорядника / В. Дяків // Степан Куриляк. Моє село (Тур'є Буського району на Львівщині) / наукова апробація і вступне слово Р. Кирчіва ; упорядк., підготовка текстів і примітки В. Дяківа. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2010. — С. 9—17.
8. *Кирчів Р.* Фольклор: Розділ XIX / Р. Кирчів, В. Коваль // Етнографія України: навч. посібн. / за ред. проф. С.А. Макарчука ; вид. 2-ге, переоб. і доп. — Львів : Світ, 2004. — С. 407—431.
9. Лист В. Куриляка до В. Дяківа від 17 березня 2008 р. // Домашній архів В. Дяківа.
10. Народна пісенність підльвівської Звенигородщини: збірник / записала і впорядкувала Ольга Харчишин; нотні транскрипції Василя Коваля. — Львів, 2005. — 352 с.
11. Народні пісні в записах Михайла Павлика / упоряд. і примітки О.І. Дея та В.А. Качкана ; вступна стаття О.І. Дея. — К. : Музична Україна, 1974. — 320 с.
12. Пісні Слобідської України. Фольклорна збірка. Пісні Лебединщини: Вип. 2 / збирацька робота, нотація О. Стеблянка ; упоряд. Л. Новикової. — Харків : Майдан, 1998. — 202 с.
13. Пісні Тернопільщини. Історичні, баладні, жартівливі, танцювальні пісні та коломийки, пісні літературного походження і романси: Пісенник. Вип. 2 / упоряд., вступ. ст., загальна ред. мелодій, прим., словник Степана Стельмащука ; упоряд. та прим. Петра Медведика. — К. : Музична Україна, 1993. — 640 с.
14. *Смоляк Олег.* Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури / О. Смоляк // Монографія: Ч. 2 (нотний додаток). — Тернопіль : Астон, 2001. — 392 с.
15. *Смоляк Олег.* Від автора / Смоляк Олег. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури // Монографія. Ч. 2 (нотний додаток). — Тернопіль : Астон, 2001. — С. 3—6.
16. *Степан Куриляк.* Моє село (Тур'є Буського району на Львівщині) / наукова апробація і вступне слово Р. Кирчіва ; упорядк., підготовка текстів і примітки В. Дяківа. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2010. — 144 с.
17. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича / Атрибуція автографів, упоряд., передмова і примітки О.І. Дея. — К. : Наукова думка, 1983. — 528 с.
18. *Черноус Анна.* Зауваги етномузиколога / А. Черноус // Степан Куриляк. Моє село (Тур'є Буського району на Львівщині) / наукова апробація і вступне слово Р. Кирчіва ; упорядк., підготовка текстів і примітки В. Дяківа. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2010. — С. 18—22.

Людмила ІВАННІКОВА

ФУНДАМЕНТАЛЬНЕ МОНОГРАФІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ ХХ СТОЛІТТЯ

Кирчів Роман. Двадцяте століття в українському фольклорі. — Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2010. — 536 с.

Роман Кирчів відомий як автор кількох десятків монографій та фольклорних збірників, не однієї сотні статей з народознавства. І вже давно його називають видатним ученим нашого часу, класиком української фольклористики. Нова монографія, що писалась упродовж 10 років, яскраво засвідчує цей статус. Про неї сам автор в анотації зазначає, що це — «спроба монографічного дослідження образу світу минулого століття в українському фольклорі, рецепції в ньому доленосних суспільно-політичних подій, ситуацій, постатей діячів, думок, переживань і настроїв української людини того часу». Головним предметом свого дослідницького дискурсу автор вважає «осмислення місця і значення усної народної словесності в системі новочасної української культури», «простеження якісних змін і модифікацій у змістовій і формальній фактурі фольклорної традиції», «процесу фольклорної традиції», «процесу політизації ідейного змісту фольклорного слова у зв'язку з різними станами суспільно-політичного буття України в умовах чужинецької окупації, протидії тоталітарним режимам, напруженої боротьби нації за своє самозбереження, визволення і державну незалежність».

Проте ця скромна самооцінка дуже мало повідомляє про це справді епохальне дослідження, якого досі ще не було в українській фольклористиці. Щоб переконливо довести його актуальність, згадаємо, що іще наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. видатні вчені-фольклористи М. Драгоманов, М. Сумцов, В. Данилов, В. Гнатюк, І. Франко, Ф. Колесса звертали особливу увагу на новотвори, зокрема політичні, емігрантські та соціально-побутові пісні, пісні різних субкультурних груп. Академік Микола Сумцов вбачав серйозну проблему у тому, що фольклористика та етнографія перетворюються на археологію, що більшість його сучасників звертаються переважно до старовини, ігноруючи сучасний стан функціонування фольклору та відкидаючи його на задній план. Тож у статті «Об этнографическом изучении Екатеринославской губернии» учений ставить перед сучасниками пріоритетне завдання — поруч з дослідженням споконвічних традиційних форм вивчати життя, побут і творчість теперішніх мешканців Подніпров'я. До таких малодосліджених явищ народної культури зараховував він і фольклорні новотвори, що виникали внаслідок зміни суспільних умов, взаємовпливу різних етнічних культур тощо, помічати, які твори витісняються життєвими обставинами і що приходить їм на заміну. Щоправда, він навіть і не підозрював,

які жахливі катаклізми принесе нам XX століття, і як важко буде реалізувати ці завдання, і то лише з великою перервою, майже в 100 років, та ще й з неймовірними втратами, в чому переконуємось не раз, читаючи монографію Романа Кирчіва.

Ідеї М. Сумцова частково реалізувалися в працях фольклористів 20-х років минулого століття, членів Етнографічної комісії ВУАН, яка значну увагу приділяла дослідженню «нового побуту» та «новітнього фольклору». Так, наприклад, на сторінках «Етнографічного вісника» можна зустріти низку публікацій на цю тему — це статті Павла Попова, Василя Кравченка, Никанора Дмитрука, Миколи Левченка, Андрія Лободи, Івана Галюна, Степана Шевченка, Віри Білецької, Володимира Білого, Олени Пчілки, Віктора Петрова, Михайла Гайдая та ін. Вони публікували й аналізували записи різних жанрів — пісні (кобзарські, шахтарські, частівки, що відображали новий побут, пісні різних субкультурних груп, зокрема «правопорушників», тобто різних декласованих елементів, фабричної молоді, безпритульних), легенди та перекази про чуда, пов'язані з руйнуванням церков, голодом 1921—1922 рр., та іншими подіями, що викликали в народі есхатологічні настрої, спогади про революцію та громадянську війну, усні оповідання тощо. Дослідження цих новотворів дуже цікаві й оригінальні. Щоправда, «Етнографічний вісник» був надто поміркований і не давав різкої політичної сатири на зразок тої, яку фіксував у своїх знаменитих «Щоденниках» С.О. Єфремов, тож внаслідок цього життя тогочасного фольклору висвітлювалось все ж однобоко і певною мірою тенденційно. Але вже 1929—1930 рр. з ліквідацією ВУАН і цей процес припинився фактично у його зародку, і відтоді правдивий український фольклор не тільки не потрапляв на сторінки періодичних видань (за винятком хіба-що окремих діаспорних збірників і часописів), він практично навіть не фіксувався, не потрапляв отже і до архівів, був поза увагою науковців, жив своїм підпільним життям, як і будь-яка свіжа незаангажована, несанкціонована думка.

Тож і не дивно, що тільки через 80 з лишком років взялися фольклористи за дослідження цієї надзвичайно болючої теми — фольклору XX століття.

Загалом, для цієї праці Р. Кирчіва не раз і не двічі слід застосовувати слово «вперше». Вперше в українській фольклористиці автор здійснив глибокий теоретичний аналіз політичного анекдоту як фольклорного явища, з початку його зародження і до наших днів, причому не вдаючись до мітингово-патріотичних просторікувань, а об'єктивно і науково коректно. Вперше ґрунтовно розглянуто тут поетику й процес фольклоризації і функціонування стрілецьких та повстанських пісень, взаємозв'язок між авторською та колективною творчістю, водночас автор торкається проблем стилізації та фальсифікації фольклору. Вперше аналізує Р. Кирчів фольклор часів Першої світової війни, розкриває соціальні причини глибоких депресивних та містичних елементів у цьому явищі, зокрема в піснях та переказах.

Вперше Р. Кирчів здійснює науково-теоретичний аналіз фольклору, пов'язаного з періодом німецької окупації — пісень та меморатів про вивезення до Німеччини, про перебування на каторжних роботах. Автор простежує функціонування та варіювання цих новотворів, використання різних механізмів творчості, зокрема запозичення ритміки та мелодій популярних у той час пісень, колядок, пристосування старих пісенних зразків до нової тематики, легалізацію антисовєцького фольклору та його переробку під новий порядок і нового тирана тощо. Загалом розділ VI «Друга світова війна в усній словесності українського народу» має особливу теоретичну та навіть історіографічну цінність. Автор провів надзвичайно велику пошукову роботу, — щоб написати його, Р. Кирчіву довелося переглянути всі українські та діаспорні періодичні видання окупаційного періоду. В розділі вперше проаналізовано матеріали преси тих часів, що вміщували записи і антирадянського і антифашистського фольклору, — і цінність цієї праці Р. Кирчіва непроминуща. Тим паче, що друковані першоджерела нерідко доповнюються унікальними спогадами самого автора, його власними спостереженнями і записами як збирача й носія фольклору.

Надзвичайно цінний розділ, присвячений міжвоєнному двадцятиліттю, зокрема зображенню голодомору 1932—1933 років, а також трагічних подій 1939 року на західноукраїнських землях. Тема голодомору близька мені як дослідниці — однак Р. Кирчів простежує тяглість фольклорної традиції з кінця XIX ст., й доходить висновку, що коли природній голод породжував містичні легенди, то штучний геноцид спричинив появу низки сатиричних новотворів (пісень, куплетів, приказок), можливо, як остан-

ніх і єдиних форм самозахисту і самозбереження нації, як форм всенародного опору окупаційному режимові. Що ж стосується меморатів про голод, автор вдається до глибоких теоретичних узагальнень, розмірковувань над їхньою «фольклорністю», зокрема, присутність в них колективного творчого досвіду, світоглядних та нових стереотипів, стилістичних засобів. Щоправда, помічає їх разючу контрастність до традиційних легенд про голод, слабкий зв'язок із властивими для них елементами чудесного, надприродного.

Емоційно насичений розділ, присвячений фольклору, що виник як реакція на події 1939 року — утворення Карпатської України, перенесення «совєцького раю» за Збруч… На мій сором, я вперше так детально і з глибоким переживанням дізналась про ці події саме з монографії пана Романа, з його особистих спогадів. Практично весь розділ монографії про «Золотий вересень» ґрунтується на особистих спогадах пана Романа: пісні, оповідання, розглянуті в ньому, а також численні історичні факти зберегла пам'ять фольклориста. Зокрема, цікаві спостереження автора про поширення антирадянського фольклору в Галичині самими окупантами, про творення варіантів колядки «Сумний святий вечір», узгодження її сюжету з певними політичними подіями, про те, що новотвори про «золотий вересень» не набули поширення в народі.

Важливим і цінним слід назвати і розділ V — «Радянський фольклор» — реальність чи фікція?» Р. Кирчів ґрунтовно простежує історію виникнення цього явища як альтернативи справжньому, живому народному слову, котре мало опозиційний характер. У зв'язку з цим автор не оминає й історії створення 1936 року Інституту фольклору як організатора великої збирацької, видавничої роботи в галузі радянської народної творчості і зосереджує увагу на історії створення і введення в науковий обіг терміна «радянський фольклор», простежує перебіг наукової дискусії стосовно його доцільності, доводить, що науковці його практично не використовували у своїх працях. Зупиняється Р. Кирчів і на самих зразках цих псевдофольклорних явищ, які часто супроводжувалися імітацією паспортизації, не кажучи вже про їх штучне фабрикування в провладних органах культури. З сумом зауважує Р. Кирчів, що Україна наздогнала, а може, й перегнала інші республіки СРСР у творенні «радянського фольклору», і що коли російські вчені так і не прийняли цього терміна, українські, разом із середньоазіатськими, вперто відстоювали його право на існування.

Щоб здійснити таке дослідження, слід мати велику теоретичну базу та глибокий досвід наукового аналізу. Теоретичні засади Р. Кирчіва ґрунтуються на працях І. Франка, В. Гнатюка, Ф. Колесси, М. Драгоманова, П. Ковальського, Б. Путілова, В. Гусєва, К. Чистова, Алана Дантеса та інших українських, російських, американських та європейських учених. Тому безсумнівно, що цю тему міг підняти і теоретично завершити вчений такого високого рівня, як Роман Кирчів.

Особливо цінним здається нам підрозділ «Українські повстанські пісні в порівняльно-типологічній парадигмі». Досі ніхто не досліджував ці твори в контексті опозиційного партизанського фольклору часів Другої світової війни різних слов'янських народів — росіян, білорусів, поляків, словаків, сербів, хорватів. Автор знаходить у них спільні мотиви, символіку та образи, навіть однакову віршову форму, простежує взаємовпливи та міграцію окремих сюжетів.

Здійснюючи текстологічний аналіз окремих фольклорних творів та їх варіантів, Р. Кирчів знаходить ті механізми, за якими слід відрізняти авторські чи анонімні твори, разові тексти від фольклорних. Це насамперед наявність або відсутність формульної основи тексту, його варіантів тощо. Також говорить про причини занепаду традиційних видів фольклору, зокрема обрядового, про зміни в народному світогляді, про різні явища сучасного фольклорного синкретизму, про трансмісію обрядового та історичного фольклору тощо.

Загалом, до певної міри важко визначити жанр монографії Романа Кирчіва — чи це праця історіографічна, чи теоретико-методологічна. Очевидно, що це дослідження комплексне. Бо з одного боку автор прагне розглянути фольклор XX століття в тісному зв'язку з історичними подіями, які він висвітлює, тож структурована праця за хронологічним принципом — від початку XX століття й до наших днів, розглядає новотвори, що виникли як реакція на революцію 1905 року — і завершує фольклором Помаранчевої революції 2004—2005 років. Кожне фольклорне явище Р. Кирчів розглядає на тому історичному тлі, яке його породило, тож маємо ґрун-

товний екскурс до подій Першої та Другої світових воєн, локалізованих на Україні, до часів сталінських репресій 20—30-х років. Та без цього й не можна, адже вони відобразились у піснях, меморатах, легендах, анекдотах. Крім того, автор пропонує нам ґрунтовну розвідку з історії розвитку фольклористики 20—30-х років, безпосередньо української та опосередковано — російської, в цьому ж контексті — й історію створення Інституту фольклору (сьогодні ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України).

З іншого боку автор не цурається й суто теоретичних проблем фольклористики. Цьому присвячений не лише перший розділ монографії, а й окремі сторінки кожного розділу. Загалом. кожен розділ присвячений тому чи іншому виду або жанру фольклору або періоду його розвитку, тож кожен розділ — це своєрідне окреме монографічне дослідження цього жанру або кількох жанрів. Р. Кирчів послуговується різними методами, однак все ж дотримується «старої» філологічної школи у фольклористиці, розглядаючи фольклор як явище насамперед уснопоетичне, вважаючи поетичність тексту домінантною його ознакою.

І хоча сучасне трактування фольклору досить широке (воно включає і постфольклорні явища), все ж Р. Кирчів не відходить від традиційного розуміння фольклору як сукупності словесних текстів, не вважає за фольклор т. зв. «одноразові тексти», чітко розділяє фольклористику й антропологію, хоча й не відмежовується різко від нової антропоцентричної школи, що останнім часом все активніше «поглинає» простір і фольклористики, і етнології.

Він розмірковує про природу фольклору як явища народної культури, намагається вирішити проблему розпізнання і виокремлення фольклорного тексту з мовленнєвого потоку. Це дуже важлива сторінка праці Р. Кирчіва, адже його міркування допомагають відрізнити фольклорний текст від стилізації, підробки, фальсифікату, — проблема, над якою побиваються науковці вже третє століття.

Власне, автор і сам ще більше завдань намітив, аніж вирішив — і цьому присвячений весь перший розділ книги. Не буду їх перераховувати, їх багато. Однак з приємністю відзначу, що справу професора Кирчіва продовжують його учні, які й прагнуть реалізувати на ділі поставлені вченим завдання. Це Оксана Кузьменко, автор монографії про стрілецькі пісні та упорядник академічного збірника цих творів, Володимир Дяків, автор монографії про фольклор чудес, Ольга Харчишин, дослідниця міського фольклору, Ірина Коваль-Фучило, дослідниця традиційних і сучасних форм функціонування обрядового фольклору, а також Євген Луньо, Володимир Чорнописький, Святослав Пилипчак та вся Львівська школа фольклористів.

Насамкінець слід зазначити, що монографія Р. Кирчіва унікальна й не має аналогів в українській фольклористиці. Бо хоч автор сам розглядає її в контексті праць культурно-історичної школи (М. Костомарова, М. Драгоманова, І. Франка та ін.), проте не слід забувати, що згадані автори досліджували відображення історичних подій у традиційному давньому фольклорі XVII—XVIII століть, а Роман Кирчів один із перших в українській фольклористиці приділив увагу саме сучасному фольклору, який відображає реальну дійсність, і не в окремій статті, а в комплексному дослідженні, що охоплює значний період його функціонування та всю повноту жанрового розмаїття. Такого дослідження в нас досі ще не було.